SAPIENTIA FIDEI

Serie de Manuales de Teología

ARQUEOLOGÍA CRISTIANA

Jesús Álvarez



BIBLIOTECA DE AUTORES CRISTIANOS

SAPIENTIA FIDEI

Serie de Manuales de Teología

PLAN GENERAL DE LA SERIE

I. **Teología fundamental**

1. *Introducción a la Teología,* por J. M.ª Rovira Belloso. (Publicado, n.14.)
2. *Dios, horizonte del hombre,* por J. de Sahagún Lucas. (Publicado, n.3.)
3. *Fenomenología de la religión,* por J. Martín Velasco.
4. *Teología de la revelación y de la fe,* por A. González Montes.
5. *Historia de la Teología,* por J. L. Illanes y J. I. Saranyana. (Publicado, n.9.)
6. *Patrología,* por R. Trevijano. (Publicado, n.5.)

II. **Teología sistemática**

7. *El misterio del Dios trinitario,* por S. del Cura.
8. *Cristología fundamental y sistemática,* por O. González de Cardedal.
9. *Antropología teológica fundamental,* por A. Matabosch.
10. *Teología del pecado original y de la gracia,* por L. F. Ladaria. (Publicado, n.16.)
11. *La pascua de la creación,* por J. L. Ruiz de la Peña. (Publicado, n.16.)
12. *Eclesiología,* por E. Bueno.
13. *Mariología,* por J. C. R. García Paredes. (Publicado, n.10.)

III. **Teología sacramental**

14. *Tratado general de los sacramentos,* por R. Arnau. (Publicado, n.4.)
15. *Bautismo y Confirmación,* por I. Oñatibia.
16. *La Eucaristía,* por D. Borobio.
17. *Orden y Ministerios,* por R. Arnau. (Publicado, n.11.)
18. *Penitencia y Unción de enfermos,* por G. Flórez. (Publicado n.2.)
19. *Matrimonio y familia,* por G. Flórez. (Publicado, n.12.)
20. *La liturgia de la Iglesia,* por Mons. J. López. (Publicado, n.6.)

IV. **Teología moral**

21. *Moral fundamental,* por J. R. Flecha. (Publicado, n.8.)
22. *Moral de la persona,* por J. R. Flecha.
23. *Bioética fundamental,* por N. Blázquez.
24. *Moral socioeconómica;* por A. Galindo. (Publicado, n.15.)
25. *Moral sociopolítica,* por R. M.ª Sanz de Diego.

V. **Teología pastoral y espiritual**

26. *Pastoral catequética,* por A. Cañizares.
27. *Teología espiritual,* por S. Gamarra. (Publicado, n.7.)
28. *Teología pastoral,* por J. Ramos. (Publicado, n.13.)

VI. **Historia y arte cristiano**

29. *Arqueología cristiana,* por J. Álvarez.

ARQUEOLOGÍA CRISTIANA

POR

JESÚS ÁLVAREZ GÓMEZ

BIBLIOTECA DE AUTORES CRISTIANOS

MADRID • 1998

Con licencia eclesiástica del Arzobispado de Madrid (26-V-98)

Don Ramón de la Cruz, 57, Madrid 1998
Depósito legal: M. 29.251-1998
ISBN: 84-7914-371-1
Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE GENERAL

Págs.

PRESENTACIÓN

La Arqueología es una de las asignaturas que pertenecen al área de los estudios históricos en las Facultades de Historia de las universidades civiles, y también en las de las universidades eclesiásticas, aunque en éstas se haya restringido su estudio al área cristiana; pero tanto en un ámbito como en otro, la arqueología ha sido considerada tarea reservada más bien a los investigadores de campo; de modo que el eco de sus investigaciones solamente alcanza al gran público cuando se producen descubrimientos de resonancia especial.

La arqueología en general tiene una gran importancia para la historia de la cultura; y la cristiana es de sumo interés para un tiempo como el actual, en el que se impone el «retorno a las fuentes» de toda vida cristiana, a fin de recabar en aquellos primeros siglos de la expansión del Evangelio modelos de identificación que introduzcan a los cristianos de hoy en una nueva manera de vivir y testimoniar la fe en la coyuntura histórica del Tercer Milenio de la era cristiana, que está planteando a la Iglesia de hoy el problema de la inculturación del Evangelio en las nuevas culturas; y de una manera más apremiante aún de lo que pudo ser respecto a la cultura grecorromana de los orígenes.

La Arqueología cristiana, como ciencia empírica, se distingue netamente de otras ciencias más o menos afines, como pueden ser, especialmente, la Historia de la Iglesia o la Historia del Arte; pero tiene con ellas algunos puntos de contacto que es preciso tener en cuenta. Sin duda alguna, la Arqueología puede aportar a la Historia de la Iglesia muchos puntos de vista que la salven de ciertas encrucijadas: la aparente contradicción entre algunas afirmaciones rotundas de la Sagrada Escritura, relativas a la carencia de templos, porque a Dios no hay templo que lo pueda albergar, y porque «a Dios hay que adorarlo en espíritu y en verdad», y la progresiva aparición en la Iglesia de lugares de culto que van, desde las mínimas dimensiones de una habitación de cualquier casa familiar, hasta las grandiosas basílicas levantadas a lo largo de los siglos; o la prohibición veterotestamentaria de esculpir o pintar imágenes, y la presencia de imágenes, que se extiende desde el uso privado personal, hasta el abigarrado mundo de esculturas y de colores que inundan los retablos de las catedrales.

El arte paleocristiano que la arqueología nos muestra, desde unos símbolos trazados por manos inexpertas sobre la lápida de una tumba,

hasta la imagen grandiosa, impresionante de un Pantocrátor que nos acoge amorosamente, pero que también nos amonesta con el gesto de su mano y con sus ojos desmesuradamente abiertos, en el ábside de las basílicas paleocristianas, es el testimonio más bello y el reflejo más nítido de lo que aquellos primeros hermanos nuestros en la fe creían, sentían y esperaban en su vida cada día, jalonada, no pocas veces, de persecuciones por su fidelidad a Cristo.

Lo que aquellos primeros cristianos experimentaban y sentían no pudo por menos de manifestarse en expresiones de arte; porque entre el arte y la religión ha existido siempre, desde los primeros balbuceos del hombre más primitivo, un parentesco natural; es lo que el Concilio Vaticano II expresa cuando habla de aquella «armonía» que existe necesariamente entre el cristianismo y todas las formas de verdadera cultura humana. Sin que por ello se quiebre lo más mínimo la «autonomía del orden temporal».

Por eso, la Iglesia no ha impuesto jamás un «estilo artístico» como específicamente suyo, sino que ha adoptado y bendecido aquel que en cada circunstancia de pueblo y de lugar expresaba adecuadamente los sentimientos de fe y esperanza de los cristianos.

Este libro no está destinado, por supuesto, a los arqueólogos profesionales, sino a un público más amplio. En primer lugar, como lo exige la finalidad misma de la colección *Sapientia Fidei*, a quienes en los Seminarios y en las Facultades de la Iglesia, se preparan para ser pastores del Pueblo de Dios. En segundo lugar, a quienes en los Institutos de Ciencias Religiosas desean adquirir un conocimiento más profundo de lo que ha sido la experiencia cristiana de los primeros siglos, como santo y seña de la experiencia cristiana de todos los tiempos. Y en tercer lugar, a todos aquellos que sientan alguna inquietud por conocer las aportaciones que al arte y a la cultura hicieron los cristianos de la Iglesia primitiva.

Este tratado de *Arqueología cristiana*, en una palabra, y como decía san Benito en su *Regla a los monjes*, no tiene otra pretensión que ser una «mínima escuela» en la que, no a través de la *disciplina monástica*, sino de los *vestigios arqueológicos* de los primeros siglos de la Iglesia, podamos recabar los cristianos de hoy el ejemplo de cómo podemos vivir y expresar, *inculturar*, nuestra propia fe y nuestra propia esperanza en la cultura de nuestro tiempo.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ALCINA FRANCH, J., *Arte y antropología* (Madrid 1988).
BATLLÉ HUGUET, P., *Arte paleocristiano* (Madrid 1947).
BEIGBEDER, O., *La simbología* (Barcelona 1971).
BERGAMO, M., *Spazi celebrativi, figurazione architettonica, simbolismo liturgico* (Venecia 1994).
BOURGUET, P. DU, *La pintura paleocristiana* (Barcelona 1967).
BRUYNE, E. DE, *Materia e spirito nella plastica paleocristiana:* Riv. de Arch. Crist. 25 (1949) 25-46.
— *Historia de la estética* (Madrid 1963).
BRUYNE, L. DE, *Sarcofagi*, EC X, 1905-1911.
CABROL, F.-LECLERCQ, H., *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, 18 vols. (París 1924-1932).
CANTÓ RUBIO, J., *Evangelizar con el arte* (Madrid 1990).
CHEVALIER, J.-GHEERBRANT, A., *Diccionario de símbolos* (Barcelona 1986).
CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos* (Barcelona 1979).
COTTIN, J., *Jésus-Christ en écriture d'images. Premières représentations chrétiennes* (Ginebra 1990).
DIEHL, E., *Inscriptiones latinae christianae veteres* (Berlín 1924-1931).
ELSEN, A., *Los propósitos del arte. Introducción a la historia y a la apreciación del arte* (Madrid 1971).
FISCHER, E., *La necesidad del arte* (Barcelona 1970).
FONTAINE, J., *El mozárabe* (Madrid 1984).
GASSIOT-TALBOT, G., *Pintura romana y paleocristiana* (Madrid 1968).
GRABAR, A. *El primer arte cristiano* (Madrid 1967).
— *Las vías de la creación en la iconografía cristiana* (Madrid 1985).
HALDER, A.-WELSCH, W., *Arte y religión cristiana y sociedad moderna* (Madrid 1985).
HUYGHE, R., *El arte y el hombre* (Barcelona 1965).
ÍÑIGUEZ, J. A., *Síntesis de arqueología cristiana* (Madrid 1967).
JOAN, M.ª R., *Iniciación al icono* (Jerusalén 1978).
KIRSCHBAUM, E.-JUNYENT, E.-VIVES, J., *La tumba de san Pedro y las catacumbas romanas* (Madrid 1954).
LEROY, A., *Origen del arte cristiano* (Madrid 1967).
MANCINELLI, F., *Catacumbas de Roma* (Florencia 1994).
MANGO, C., *Arquitectura bizantina* (Madrid 1975).
MARROU, I., *¿Decadencia romana o antigüedad tardía?* (Madrid 1980).

MARTÍN, J. A., *Iniciación a la lectura de los iconos* (Zaragoza 1990).
— *Iconos y misterios de Cristo* (Calatayud 1990).
MARUCCHI, O., *Manuale di archeologia cristiana* (Roma 1933).
MOSTOLAC CARRILLO, A., *Los sarcófagos romano-cristianos de la provincia de Zaragoza. Análisis iconográfico e iconológico* (Zaragoza 1954).
NAVAL, F., *Curso breve de arqueología y bellas artes* (Madrid 1922).
PIJOAN, J., *Summa Artis*. V: *Arte cristiano primitivo* (Madrid [5]1980).
PLAZAOLA, J., *Historia y sentido del arte cristiano* (Madrid 1996).
— *El arte sacro actual. Teoría. Panorama. Documentos* (Madrid 1965).
— *Futuro del arte sacro* (Bilbao 1973).
— «El arte sagrado», en B. BARTOLOMÉ (dir.), *Historia de la acción educadora de la Iglesia en España* I (Madrid 1996) 383-392.
ROSSI, J. B. DE, *Inscriptiones christianae Urbis Romae septimo saeculo antiquiores* (Roma 1857).
SHAPIRO, M., *Estudios sobre el arte de la antigüedad tardía, el cristianismo primitivo y la Edad Media* (Madrid 1980).
TESTINI, P., *Archeologia cristiana* (Roma 1958).
URECH, E., *Dictionnaire des Symboles Chrétiens* (Neuchâtel 1972).
VERZONE, P., *L'art du Haut Moyen Âge en Occident. De Byzance à Charlemagne* (París 1976).
VIVES, J., *Las inscripciones cristianas de la España romana y visigoda* (Barcelona 1942).
VOLBACH, W. F.-HIRMER, M., *Arte paleocristiano* (Florencia 1958).
VV.AA., *Comprender el arte* (Madrid 1976).
WÖLFLIN, E., *Conceptos fundamentales en la historia del arte* (Madrid 1985).

SIGLAS Y ABREVIATURAS

AnBoll	Analecta Bollandiana, Bruselas 1882ss.
AnGr	Analecta Gregoriana, Roma 1930ss.
BAC	Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1945.
BIFAO	Bulletin de l'Institut d'Archéologe Oriental, El Cairo 1901ss.
BHG	Bibliotheca hagiograhica Graeca, Bruselas 1957.
BollAC	Bolletino di archeologia cristiana, Roma 1893-1994.
CahArch	Cahiers archéologiques, París 1945ss.
CIL	Corpus Inscriptionum Latinarum, Berlín 1863ss.
Dz.	H. DENZINGER, *Enchiridion Symbolorum* (Friburgo de Brisgovia 1960).
DAChL	F. CABROL-H. LEKLERCQ, *Dictionaire de Archéologie chrétienne et Liturgie* (París 1924ss).
DIEHL	E. DIEHL, *Inscriptiones christianae latinae veteres*, 3 t. (Berlín 1925-1931).
d. nat.	Dies natalis.
DthC	E VACNT, *Dictionaire Théologie Catholique* (París 1930ss).
EC	Enciclopedia Cattolica (Florencia 1948-1954).
i. p.	In pace.
NRTh	Nouvelle Revue Théologique (Lovaina-París 1879ss).
PG	I MIGNE (ed.), *Patrologiae cursus completus: series graeca* (París 1857-1866).
PL	J. MIGNE (ed.), *Patrologiae cursus completus: series latina* (París 1878-1890).
RH	Revue Historique (París 1876ss).
RivAC	Rivista di Archeologia cristiana (Roma 1924ss).
RHE	Revue d'histoire ecclésiastique (Lovaina 1900ss).
SC	*Sacrosanctum Concilium* (Constitución sobre la Sagrada Liturgia, del Concilio Vaticano II).

INTRODUCCIÓN

ARTE Y RELIGIÓN

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, J. M., *Liturgia. Pastoral. Arte sacro* (Madrid 1958); ALCINA FRANCH, *Arte y antropología* (Madrid 1988); BRUYNE, E. DE, *Historia de la estética* (Madrid 1963); CANTÓ RUBIO, J., *Evangelizar con el arte* (Madrid 1990); DUBFFET, J., *L'Herne* (París 1973); ELSEN, A., *Los propósitos del arte. Introducción a la historia y a la apreciación del arte* (Madrid 1971); FISCHER, E., *La necesidad del arte* (Barcelona 1970); GRABAR, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana* (Madrid 1958); PLAZAOLA, J., *Historia y sentido del arte cristiano* (Madrid 1996); ID., *El arte sacro actual* (Madrid 1965); ID., *Futuro del arte sacro* (Bilbao 1973); ID., «El arte sagrado», en B. BARTOLOMÉ (dir.), *Historia de la acción educadora de la Iglesia en España* I (Madrid 1996) 383-392; MARTÍN VELASCO, J., *El malestar religioso de la cultura* (Madrid 1993); ROSSOLATO, G., *Ensayos sobre lo simbólico* (Barcelona 1974); TÀPIES, A., *Arte y contemplación interior* (Madrid 1990); VV.AA., *Comprender el arte* (Madrid 1976); WÖLFLIN, E., *Conceptos fundamentales en la historia del arte* (Madrid 1985).

1. LA OBRA DE ARTE

El arte y la religión son dos expresiones del hombre que están muy próximas y estrechamente relacionadas entre sí. La historia de la humanidad es el mejor testigo de esta afirmación. Desde las épocas más remotas de la prehistoria, las artes en su conjunto han germinado y se han desarrollado sobre el terreno del sentir religioso; y es sobre este mismo terreno donde las artes han alcanzado sus cotas más elevadas de expresión.

Esto mismo, pero en un nivel mucho más alto, ha acaecido también con la religión cristiana; porque, superada su inicial hostilidad hacia cualquier representación figurativa, se fraguó muy pronto entre el arte y el cristianismo una perfecta armonía que perdura hasta nuestros mismos días. Desde muy pronto, el arte cristiano alcanzó cotas mucho más elevadas que las artes profanas; hasta el punto de poder afirmar que en la historia del arte no existe ninguna otra rama tan viva y floreciente como el arte cristiano.

De ahí se deriva la necesidad de conocer, desde todas sus vertientes, el arte cristiano primitivo o paleocristiano porque en él ahonda sus raíces todo el dinamismo del arte cristiano posterior. Juan de Domi-

nici, que fue quien impulsó al más genial de los pintores cristianos, Fray Angélico, a dedicarse al estudio de las artes, decía que el arte es el medio más poderoso para elevar el alma y para desarrollar los pensamientos santos del corazón.

Conocer aquellas primeras fuerzas religiosas que dieron origen a las primeras manifestaciones artísticas cristianas será siempre de capital importancia, por aquello de que «los reinos se conservan siempre con las mismas fuerzas que les dieron origen». Esto vale también para una época como la actual, en la que, por el predominio de la civilización científico-técnica, parece que se prescinde de los valores del espíritu, los cuales no encuentran un camino fácil para su expresión y desarrollo.

El denominador común de la cultura actual, que todos los pueblos se aprestan a hacer suyo como el tesoro más valioso, es la técnica. La mentalidad pragmática y positivista es la consecuencia inmediata de la inmolación que en el ara de la técnica se ha hecho de los valores humanísticos; y entre éstos ocupan un puesto destacado los valores artísticos, sobre todo si tienen algún matiz explícitamente religioso.

Para que pueda captarse el sentido de cualquier obra de arte se precisa una íntima y escrupulosa toma de contacto con el medio ambiente en el que ha surgido; pero se ha de tener en cuenta que lo verdaderamente importante no son tanto las condiciones circunstanciales cuanto la obra en sí misma: lo que en ella procede en línea directa de un valor humano que rebasa, a pesar de las posibles apariencias, cualquier tipo de presión, influencia o condicionamiento externo, y el contacto existente, en alguna región del espíritu, entre la obra y el que la contempla, como consecuencia de la raíz más profunda de quien la realizó o de quien tuvo la idea primigenia de la misma y la mandó realizar.

Toda verdadera obra de arte que, en principio, deba considerarse como tal, ha surgido de las profundidades más íntimas del hombre, en cuanto que participa de aquella evasión del tiempo y del espacio que es la condición de lo espiritual. La señal de ese primer instante de la concepción de la obra de arte es lo que ha de primar en la consideración de quien la contempla o la estudia, aunque no queden nada más que unos leves vestigios ruinosos de la misma.

Cualquier obra de arte, por muy distante que esté en el tiempo o en el espacio respecto al que la ideó o la realizó, si no fueron la misma persona, siempre lleva dentro de sí la chispa del acto creador, aunque sea bajo las cenizas de unas ruinas arqueológicas. La verdadera obra de arte es tal porque está siempre vinculada, no sólo en sus más íntimas profundidades, al mundo intemporal del espíritu, sino también por su realización misma, por su instalación en el mundo de las realidades físicas que la circundan, y por su relación al tiempo y al espacio.

El intento de dar una definición a las cosas, de *poner nombre* a las cosas, es tan antiguo como la aparición del hombre sobre la tierra. Dice el Génesis que Dios hizo desfilar todos los animales ante el hombre, y éste le dio a cada uno el nombre que le correspondía:

> «Y Yahvé Dios formó del suelo todos los animales del campo y todas las aves del cielo y los llevó ante el hombre para ver cómo los llamaba, y para que cada ser viviente tuviese el nombre que el hombre le diera. El hombre puso nombre a todos los ganados, a las aves del cielo y a todos los animales del campo» (Gén 2,19s).

Poner nombre a una cosa o definirla es conocerla en su más íntima esencia. Pero, una vez definida una cosa, es preciso proceder a la explicación de los términos de la definición, lo cual induce instintivamente a la sospecha de que el intento de definir una cosa pertenece más a esas tareas denominadas *distracciones,* que a una verdadera tarea intelectual.

Definir es delimitar, poner fronteras exactas; pero al arte no se le pueden poner unas fronteras muy exactas. En el estudio de una obra de arte no se trata realmente de definir, porque la definición lleva aparejada ya la conclusión de que la comprensión de la obra de arte es algo que puede llegar a poseerse sin necesidad de proporcionar de antemano una definición.

En realidad, la multiplicidad de definiciones que se han dado del arte demuestran que ninguna sirve plenamente, porque los caminos que conducen al arte afectan más a la sensibilidad que al entendimiento.

Estaremos en presencia de una obra de arte si ésta es original; pero hay que tener en cuenta que original no quiere decir precisamente que haya de ser algo sorprendente, sin ninguna influencia o inusitado. Original significa sencillamente *procedencia de origen.* La verdadera obra de arte brota del puro acto creador que la pone en el mundo. Por eso, la copia de una obra de arte, aunque sea de la obra maestra de un verdadero artista, no posee la *procedencia de origen;* es decir, no posee *aquel algo,* indefinido y misterioso, que está siempre más allá de la mera realización material, aunque ésta sea indispensable porque en ella descansa la originalidad de la obra de arte; una copia nunca tendrá el sello de la originalidad por más que el copista haya podido emplear las mismas técnicas que empleó el autor.

2. LA CREACIÓN ARTÍSTICA COMO REFLEJO DE LA CREACIÓN DE DIOS

Es evidente que, cuando se habla de creación artística, no se equipara —ni en extensión ni en significado— a la creación de Dios, que es el autor original por excelencia. Dios crea de la nada; Dios es creador

en sentido absoluto; en cambio, el hombre no crea, sino que, propiamente, continúa la creación de Dios; sólo en este sentido, el hombre es con-creador, de manera que se podría decir, aunque siempre de un modo analógico, que, del mismo modo que la impronta de Dios, la imagen de Dios, quedó impresa en el hombre cuando Dios lo creó, así también la impronta del hombre, la imagen del hombre, y no sólo de las manos del hombre, sino de todo lo que el hombre es, ha quedado impresa sobre su obra de arte.

La obra de arte es el resultado del intento del hombre por poner un poco de orden en aquello que Baudelaire llamaba el *caos mostrenco del mundo;* a través de sus obras de arte, el hombre obedece al mandato recibido de Dios de concretar, de *dominar* la creación que él puso en sus manos; o, como decía Zubiri:

> «La existencia humana no tiene más misión intelectual que la de alumbrar el ser del universo; no consiste el hombre en ser un trozo del universo, ni en su envoltura, sino simplemente en ser la auténtica, la verdadera luz de las cosas. Por tanto lo que ellas son no lo son nada más que a la luz de la existencia humana»[1].

Esta función de ser la *auténtica, la verdadera luz de las cosas,* la cumple el hombre desde dentro, a través de diversas funciones como es el filosofar, incluso a través de las tareas meramente técnicas, pero sobre todo cuando crea una obra de arte.

3. EL VALOR RELIGIOSO DEL ARTE

Desde la perspectiva enunciada en el párrafo anterior se puede comprender mejor la vinculación del arte con la religión, en cuanto que ésta significa religación del hombre con Dios. Así como en el hombre se puede encontrar siempre la impronta de Dios, del mismo modo siempre se puede encontrar también en las obras de arte la impronta de los más altos valores del espíritu humano; se trata de una impronta que proporciona unas fisuras, por sutiles que sean, a través de las cuales se puede entrar en los misterios de la vida humana de un tiempo y de un espacio determinados.

La contemplación de las obras de arte de una época o de un determinado cuadrante del mundo no puede menos de conducirnos a lo que fue el mundo de ese hombre o de aquellos hombres que las han transmitido. En este sentido, la obra de arte es el mejor testigo de lo que la humanidad fue en un determinado momento de su historia.

Aquí no interesa tanto la obra de arte como resultado de una preocupación por la forma cuanto como resultado de un proceso es-

[1] X. ZUBIRI, *Naturaleza, Historia, Dios* (Madrid [4]1959) 431.

piritual o de una preocupación por el fondo; porque, en el primer caso, reduciríamos la obra de arte a una mera cuestión de estética histórica; y, en cambio, en el segundo caso la obra de arte sería entendida como testigo de la problemática humana de un tiempo:

> «El aprecio supuestamente intemporal que sentimos por una gran parte del arte del pasado no se explica sólo por criterios puramente estéticos, como a veces se acostumbra a hacer, sino también por su componente simbólica tradicional [...] La experiencia íntima de las realidades profundas desveladas por ciertas analogías, imágenes y símbolos tradicionales, imprime a nuestra conciencia y a nuestros actos un carácter como sagrado y ritual que acrece los sentimientos de solidaridad con todos los seres y de respeto hacia el conjunto del Universo» [2].

Los *valores religiosos* del arte provienen de la misma identidad profunda del arte; no es preciso que una obra de arte se proponga servir a un ideal religioso cualquiera, basta con que sea simplemente arte para que sea profundamente religiosa; el arte es religioso por ser simplemente obra del hombre, que es un ser esencialmente volcado hacia el misterio de Dios; el hombre tiene:

> «sed de absoluto, es decir, sed de ver las cosas en su esencia real, de aquello que sentimos que es diferente de la idea que nuestro espíritu se hace de ello» [3].

Más acá del bien y del mal, el más profundo anhelo del hombre singular y también de la humanidad como totalidad se toma infinita nostalgia, búsqueda inquietante; y así el arte como tal queda vinculado también, desde su identidad más profunda, a la gran esperanza de la creación entera, que va buscando sus propios orígenes, es decir, va buscando a Dios mismo.

Evidentemente, desde esta identidad profunda del arte en cuanto tal, ya no tiene mayor relevancia la temática; porque ésta afectará sólo muy secundariamente a la verdadera religiosidad del arte. No es el tema lo que hace directamente religiosa una obra de arte, sino que el valor religioso o profano de una obra de arte dependerá de la obra misma. El papa Pío XII sintetizó muy bellamente este contenido profundamente religioso del arte:

> «El arte, como expresión estética del espíritu humano, si lo refleja en su verdad íntima, o, al menos, no lo deforma positivamente, es de suyo cosa sagrada y religiosa en cuanto interpreta la obra de Dios» [4].

[2] A. TÀPIES, *Arte y contemplación interior* (Madrid 1990); cf. J. PLAZAOLA, *Historia y sentido del arte cristiano* (Madrid 1996) 1029s.

[3] J. DUBUFFET, *L' Herne* (París 1973) 16; cf. J. PLAZAOLA, o.c., 1029.

[4] Pío XII, *Discurso inaugural de la Exposición del Beato Angélico en el V Centenario*, Roma 20.5.1955.

Y el mismo papa Pío XII dijo en otra ocasión:

> «La función del arte consiste en romper el recinto estrecho y angustioso de lo finito, en el cual el hombre está inmerso mientras vive aquí abajo, y abrir como una ventana a su espíritu, que ansía lo infinito»[5].

4. ARTE RELIGIOSO Y ARTE SACRO

La Iglesia ha establecido una distinción entre *arte religioso* y *arte sacro;* y es necesario mantenerla, porque, si bien ya se ha constatado *la presencia de lo religioso* en toda obra de arte propiamente tal, sin embargo, la obra de arte puede entrar en contacto con la religiosidad también por otros conceptos.

La expresión *arte religioso* puede ser equívoca porque en sí mismo todo arte sacro es arte religioso, pero no todo arte religioso es arte sacro; y la expresión *arte religioso* puede resultar muy sospechosa para los artistas en cuanto tales, porque pueden pensar que la jerarquía de cualquier religión, no necesariamente la jerarquía eclesiástica católica, les quiere imponer cauces que restrinjan su capacidad creadora y sus propias formas de expresión.

La expresión *arte religioso* en cuanto contrapuesto o, por lo menos, distinto del *arte sacro,* se refiere a aquellas obras de arte que, fuera de los templos, de cualquier religión que sean, responden a sentimientos religiosos privados.

La expresión *arte sacro,* en cambio, expresa unos valores sacros que se instalan en la obra de arte por su dedicación al culto sagrado a través de una consagración o bendición litúrgica. Por eso, «sería muy oportuno restringir la terminología de *arte sacro* para cuanto se refiere al culto público, y *arte religioso* a lo que pertenece al culto o devoción privada en general o de fuera del templo; pero aprobado por la Iglesia»[6].

La distinta adjetivación que se le pueda dar a una obra de arte, *religiosa* o *sacra,* no dimana de la dimensión religiosa de toda obra de arte, sino que se trata de una adjetivación externa a la obra en sí misma. En realidad, a la Iglesia no le interesa la obra de arte por sus contenidos religiosos esenciales, porque ella dispone de esencias y cauces más próximos de acercamiento a la identidad profunda de lo religioso, sino que, si le interesa la obra de arte, es por su capacidad específica de servir al misterio cristiano.

La Iglesia le ha dado siempre al arte una dimensión evangelizadora; las imágenes, cuando el analfabetismo imperaba en Europa,

[5] Pío XII, *Discurso a los expositores de la IVª Cuatrienal Romana,* Roma 8-4-1952.
[6] J. M. Aguilar, *Liturgia. Pastoral. Arte sacro* (Madrid 1958).

fueron la verdadera *Biblia de los pobres;* de ahí que exista un *arte sacro,* no sólo por su temática, sino por su inspiración interna.

Es un hecho fácilmente constatable que el arte y la religión han estado siempre unidas de alguna manera, no solamente en la prehistoria, ni solamente en aquellas épocas en las que el arte ha tenido una referencia explícita a la religión, como puede ser el caso de la religión cristiana desde sus orígenes hasta, por lo menos, el siglo XVIII, sino también incluso en la actualidad, cuando el hombre está atravesando una pavorosa crisis de secularización:

> «El arte moderno de mayor calidad en muchos casos se ha independizado de viejas instituciones civiles y religiosas, pero en sus mejores obras sigue moviéndose al mismo nivel trascendente de las analogías, imágenes y símbolos con que se expresaban antiguas sabidurías y religiones, el misticismo, la magia... Son símbolos del género humano, siempre vigentes y llenos de vida, símbolos que el arte puede evocar directamente con el fulgor de su presencia o indirectamente con el horror de su ausencia... Pretender destruir la dimensión *sagrada* del arte —que no ha de confundirse con los objetos de arte litúrgico de una confesión religiosa determinada— sería acabar con el arte mismo, con algo que es esencial al arte y a toda la sociedad»[7].

Por eso mismo ha podido decir el papa Juan Pablo II:

> «Podemos preguntarnos dónde residen las mutuas relaciones y puntos de contacto entre la Iglesia y el arte. A esta cuestión se debe responder lo siguiente: El tema de la Iglesia y el tema de los artistas es el *hombre*, la imagen del hombre, la verdad del hombre, el *Ecce homo,* al que también pertenecen su historia, su mundo y su ambiente, así como el contexto social, económico y político»[8].

5. LA IGLESIA NO TIENE UN ESTILO ARTÍSTICO PROPIO

No se puede decir que exista un *estilo artístico propiamente cristiano.* Lo ha dicho de un modo contundente el Concilio Vaticano II:

> «La Iglesia nunca consideró como propio ningún estilo artístico»[9].

La Iglesia ha sabido adaptarse a los diferentes estilos creados por los artistas a través de los siglos, según la idiosincrasia de los pueblos. Ni el *paleocristiano,* ni el *románico,* ni el *gótico* son *el estilo artístico* de la Iglesia; ésta se ha servido de todos ellos en cada momento, pero no se ha identificado jamás con ninguno. Si la Iglesia posee hoy día

[7] A. TÀPIES, l.c.
[8] JUAN PABLO II, *Discurso a los artistas,* Munich 19-11-1980; en JUAN PABLO II, *Enseñanzas al Pueblo de Dios* (BAC; Madrid 1982) 846.
[9] SC, n.123.

un patrimonio artístico de incalculable valor, se debe al hecho de que ha sabido conservar intacta una vida y una doctrina, sobreviviendo a la lucha de las formas artísticas nuevas con las que hasta un determinado momento dominaban el gusto y la sensibilidad de los fieles. El gran patrimonio artístico de la Iglesia no se compone por la acumulación de obras de una época respetada en épocas posteriores, sino por la suma de obras de los diferentes estilos que han ido surgiendo con el paso del tiempo. El patrimonio artístico de la Iglesia es la más poderosa confirmación de su inequívoca voluntad de adaptación a las cambiadas circunstancias de los tiempos.

La tradición artística de la Iglesia no es un estilo único que se va repitiendo, porque lo que se repite no se crea, sino la sucesiva aparición de fuerzas creadoras en busca de una respuesta ante la permanente urgencia de presentar el misterio cristiano al hombre de cada época y de cada lugar. La Iglesia, al acomodarse «al carácter y a las condiciones de los pueblos y a las necesidades de los diversos ritos, aceptó las formas de cada tiempo, creando en el curso de los siglos un tesoro artístico digno de ser conservado cuidadosamente» [10].

6. LA IGLESIA Y LA FORMACIÓN ARTÍSTICA

El Concilio Vaticano II, en la Constitución *Sacrosanctum Concilium*, que trata de la renovación litúrgica, dio algunas orientaciones [11] sobre la formación de los sacerdotes en la historia y evolución del arte sacro:

> «Los clérigos, mientras estudian filosofía y teología, deben ser instruidos también sobre la historia y evolución del arte sacro y sobre los sanos principios en que deben fundarse sus obras, de modo que sepan apreciar y conservar los venerables monumentos de la Iglesia y puedan orientar a los artistas en la ejecución de sus obras» [12].

La historia del arte sacro es simplemente un complemento de la formación cultural de los sacerdotes; pero un complemento imprescindible. Es muy importante que los sacerdotes, y no sólo ellos, sino también los catequistas, los profesores de religión y todos los cristianos en general, sepan valorar en su justa medida las obras de arte que por ventura existan en sus iglesias; pero más importante aún que el mero conocimiento de unas concretas obras de arte es la sensibilidad artística que hace captar la obra de arte como expresión de la dimensión religiosa más profunda del hombre.

[10] SC, n.123.
[11] SC, VII, nn.122-130.
[12] SC, VII, n.129.

Quienes se sienten preocupados por la expresión artística de su fe, deberían experimentar un profundo interés, casi profesional, por el arte sacro. La formación de la sensibilidad artística y el conocimiento de algunos principios fundamentales de arte sacro, se les deben exigir siempre a los sacerdotes por la doble función que están llamados a ejercer en sus tareas pastorales:

a) Por su obligación estricta de conservar los tesoros artísticos que están bajo su custodia inmediata; y solo se podrá defender y conservar aquello cuyo valor se conoce. En muchas iglesias se han perdido para siempre obras de un valor artístico incalculable a causa de restauraciones mal realizadas; y también por dejarse llevar de ciertas modas litúrgicas que han preferido las paredes de las iglesias libres de cualquier representación figurativa.

b) Por la misión de *orientar a los artistas cristianos* que el Concilio Vaticano II encomienda a los sacerdotes[13]. Y ésta es una tarea llena de dificultades. Los artistas cristianos necesitan con frecuencia una orientación cuando tienen que hacer frente a un tema sagrado o simplemente religioso; pero no en cuestión de estética, porque éste es precisamente el campo específico de su acción; de ahí el equilibrio que necesitan los sacerdotes para, por una parte, no inmiscuirse en el campo propio del artista, y, por otra, para saber orientar la función litúrgica o sagrada que ha de tener una concreta obra de arte.

Por eso es imprescindible que los sacerdotes, los catequistas, los profesores de religión, los fieles y los mismos artistas cristianos conozcan el sentir de la Iglesia sobre el arte. Después del Concilio Vaticano II, la Iglesia se ha expresado de un modo oficial en varias ocasiones:

1. Concilio Vaticano II:

a) *Constitución* Sacrosanctum Concilium *sobre la Sagrada Liturgia:*

Número 122: **Dignidad del arte sacro.**

— «Entre las actividades más nobles del ingenio humano se cuentan, con razón, las bellas artes, principalmente el arte religioso y su cumbre, que es el arte sacro».

— «Éstas, por su naturaleza, están relacionadas con la infinita belleza de Dios, que intentan expresar de alguna manera por medio de obras humanas.Y tanto más pueden dedicarse a Dios y contribuir a su alabanza y a su gloria cuanto más lejos están de todo propósito que no sea colaborar lo más posible con sus obras para orientar santamente los hombres hacia Dios».

[13] SC, VII, n.127.

— «Por esta razón la Santa Madre Iglesia fue siempre amiga de las bellas artes, buscó constantemente su noble servicio, principalmente para que las cosas destinadas al culto fueran en verdad dignas, decorosas y bellas, signos y símbolos de las realidades celestiales».

— «Más aún, la Iglesia se consideró siempre, con razón, como *árbitro* de las mismas, discerniendo, entre las obras de los artistas, aquellas que estaban de acuerdo con la fe, la piedad y las leyes religiosas tradicionales y que eran consideradas aptas para el uso sagrado.

— La Iglesia procuró con especial interés que los objetos sagrados sirvieran al esplendor del culto con dignidad y belleza, aceptando los cambios de materia, forma y ornato que el progreso de la técnica introdujo con el correr del tiempo».

Número 123: **Libertad de los estilos artísticos en la Iglesia.**

— «La Iglesia nunca consideró como propio ningún estilo artístico, sino que, acomodándose al carácter y a las condiciones de los pueblos y a las necesidades de los diversos ritos, aceptó las formas de cada tiempo, creando en el curso de los siglos un tesoro artístico digno de ser conservado cuidadosamente».

— «También el arte de nuestro tiempo y el de todos los pueblos y regiones *ha de ejercerse libremente en la Iglesia*, con tal que sirva a los edificios y ritos sagrados con el debido honor y reverencia; para que pueda juntar su voz a aquel admirable concierto que los grandes hombres entonaron a la fe católica en los siglos pasados».

Número 124: **Libertad controlada por los mismos fines de la Iglesia.**

— «Los Ordinarios, al promover y favorecer un arte auténticamente sacro, busquen más una noble belleza que la mera suntuosidad».

— «Procuren cuidadosamente los obispos que sean excluidas de los templos y demás lugares sagrados aquellas obras artísticas que repugnan a la fe, a las costumbres y a la piedad cristianas y ofenden el sentido auténticamente religioso, ya sea por la depravación de las formas, ya sea por la insuficiencia, la mediocridad o la falsedad del arte».

Número 125: **Que sean pocas las imágenes expuestas al culto en la Iglesia.**

«Manténgase firmemente la práctica de exponer imágenes sagradas a la veneración de los fieles; con todo, que sean pocas en número y guarden entre ellas el debido orden, a fin de que no causen extrañeza al pueblo cristiano ni favorezcan una devoción menos ortodoxa».

Número 126: **Comisión diocesana de arte sacro.**

Se ha de crear en cada diócesis una comisión de arte sacro.

Número 127: **Formación litúrgica de los artistas.**

Se pide que se forme a los artistas en las normas litúrgicas de la Iglesia.

b) *Gaudium et spes*

Número 67:

— «También la literatura y el arte son, a su modo, de gran importancia para la vida de la Iglesia...»

— «Por tanto hay que esforzarse para que los artistas se sientan comprendidos por la Iglesia en sus actividades y, gozando de una ordenada libertad, establezcan contactos más fáciles con la comunidad cristiana. También las nuevas formas artísticas, que convienen a nuestros contemporáneos según la índole de cada nación o región, sean reconocidas por la Iglesia. Recíbanse en el santuario, cuando elevan la mente a Dios, con expresiones acomodadas y conforme a las exigencias de la liturgia».

c) *Mensaje del Concilio a los artistas*

— «A todos vosotros ahora, artistas, que estáis prendados de la belleza y que trabajáis por ella; poetas y gentes de letras, pintores, escultores, arquitectos, músicos, hombres de teatro y cineastas... A todos vosotros, la Iglesia del Concilio dice por nuestra voz: Si sois los amigos del arte verdadero, vosotros sois nuestros amigos».

— «La Iglesia está aliada desde hace mucho tiempo con vosotros. Vosotros habéis construido y decorado sus templos, celebrado sus dogmas, enriquecido su liturgia. Vosotros habéis ayudado a traducir su divino mensaje en la lengua de las formas y las figuras, convirtiendo en visible el mundo invisible».

2. Código de Derecho Canónico

a) *Canon 1188: Veneración pública de las imágenes*

«Consérvese firmemente en las iglesias la costumbre de proponer las sagradas imágenes a la veneración de los fieles; pero hágase en número moderado y en el orden conveniente, para que no se excite la vana admiración del pueblo cristiano, ni se abran caminos a una devoción menos recta».

b) *Canon 1189: Permiso para restaurar imágenes especialmente veneradas por los fieles*

«Las imágenes preciosas, o sea, las que sobresalen por su antigüedad, arte o culto, si están expuestas a la veneración de los fieles en iglesias u oratorios, no serán reparadas, cuando lo necesiten, sin licencia escrita del Ordinario, que, antes de darla, consultará a los peritos».

c) *Canon 1190: Prohibición de vender y de trasladar imágenes especialmente veneradas*

«Las imágenes que son honradas en alguna iglesia, con gran veneración del pueblo, no pueden enajenarse válidamente, ni trasladarse perpetuamente, sin licencia de la Santa Sede».

En ciertas épocas, la historia de la Iglesia se ha identificado en buena medida con la misma historia del arte; esta afirmación vale especialmente para los papas del Renacimiento y del Barroco; pero no sólo para ellos, también los papas contemporáneos han valorado el arte en todas sus manifestaciones: Pío XII decía en la encíclica *Mediator Dei* (1947):

«Es también fácilmente comprensible la forma en que el progreso de las Bellas Artes, en especial la arquitectura, la pintura y la música, han influido sobre la determinación y la varia conformación de los elementos exteriores de la sagrada liturgia [...] Es absolutamente necesario dar libre campo al arte moderno».

El papa Pablo VI llegó a decir a un grupo de artistas reunidos con él en la Capilla Sixtina:

«Si la Iglesia no contara con vuestra colaboración, su ministerio sería incompleto».

Y Juan Pablo II, en un discurso pronunciado en la Scala de Milán, pidió a los artistas que estuvieran presentes en la acción evangelizadora de la Iglesia con «el magisterio de vuestro arte»; a los artistas de Bélgica: «El arte es una llamada a la esperanza»; y en Venecia matizó el perfil religioso del arte que «lleva al hombre a tener conciencia de la inquietud que existe en el fondo de su ser y que ni la ciencia ni la técnica conseguirán satisfacer jamás»; y al declarar beato a Fray Angélico: «Creaba sus obras y simultáneamente, se creaba a sí mismo» [14].

[14] Cf. J. Cantó Rubio, *Evangelizar en el arte* (Madrid 1990) 34.

CAPÍTULO I

NOCIONES PRELIMINARES DE ARQUEOLOGÍA CRISTIANA

BIBLIOGRAFÍA

CABROL, F.-LECLERCQ, H., *Dictionaire d'Archéologie et de Liturgie* (París 1924-1932); GRABAR, A., *El primer arte cristiano* (Madrid 1967); ÍÑIGUEZ, J. A., *Síntesis de arqueología cristiana* (Madrid 1967); KIRSCHBAUM, E.-JUNYENT, E.-VIVES, J., *La tumba de san Pedro y las catacumbas romanas* (Madrid 1954); MARUCCHI, O., *Manuale di archeologia cristiana* (Roma [4]1933); NAVAL, F., *Curso breve de arqueología y bellas artes* (Madrid 1922); PALOL SLELLAS, P., *Arte paleocristiano en España* (Madrid 1972); PLAZAOLA, J., *Historia y sentido del arte cristiano* (Madrid 1996); TESTINI, P., *Archeologia cristiana* (Roma 1958).

1. DEFINICIÓN

Etimológicamente, arqueología es el *estudio de las cosas antiguas;* la palabra arqueología ya fue empleada por Tucídides en el mundo griego, por Dionisio de Halicarnaso en el mundo romano y por Flavio Josefo en el mundo judío. En Roma equivalía a historia de *rebus antiquis*. Pero solamente a finales del siglo XVIII, la palabra *arqueología* se fue concretando al *estudio de los restos de civilizaciones antiguas;* y en este sentido, la arqueología en general es la declaración o noticia de los monumentos con los que los antiguos quisieron propagar y transmitir a la posteridad la religión, la historia, la política y otras artes y ciencias de su tiempo.

Más específicamente, la *arqueología cristiana*, según el gran arqueólogo Testini, es una ciencia histórica que tiene por finalidad el *estudio de los testimonios monumentales de los primeros siglos de la antigüedad cristiana*, cuya interpretación debe ser hecha con el subsidio histórico-religioso comparado y con la ayuda también de la teología positiva [15].

2. ÁMBITO CRONOLÓGICO

Por la naturaleza misma de la historia, que no permite soluciones de continuidad en cuanto actividad humana en un incesante devenir de

[15] P. TESTINI, *Archeologia cristiana* I (Roma 1958) 1.

hechos, como causa y efecto, no es fácil establecer un término después del cual ya no habría monumentos cristianos arqueológicos, aunque ciertamente haya un origen o un término *a quo*, que en este caso se ha de fijar en el nacimiento de Cristo.

Sin embargo, las necesidades materiales de un tratado de arqueología, y sobre todo las exigencias pedagógicas, obligan a elegir una fecha concreta, que por regla general se apoya en un acontecimiento significativo.

La *época* que tradicionalmente señala el término de la arqueología cristiana, según la Escuela arqueológica romana desde Juan Bautista de Rossi en adelante, es: a) *para Occidente*, el pontificado de Gregorio Magno (590-604), con el cual se puede afirmar que concluye la antigüedad romana y empieza la Edad Media; b) *para Oriente*, el imperio de Justiniano († 565), porque las imágenes posteriores ya no pertenecen al mundo clásico o bizantino propiamente dicho, aunque el estilo permanecerá todavía durante muchos siglos.

Obviamente, tal límite no debe tener un valor absoluto, porque hay casos en los que interrumpir el hilo de un razonamiento equivaldría a dejar manco o inconcluso el discurso mismo; lo cual significa que los límites cronológicos señalados han de ser tomados solamente como un simple *criterio orientativo*. De hecho, hay autores, como Le Blant, que prolongan en un siglo las fechas señaladas.

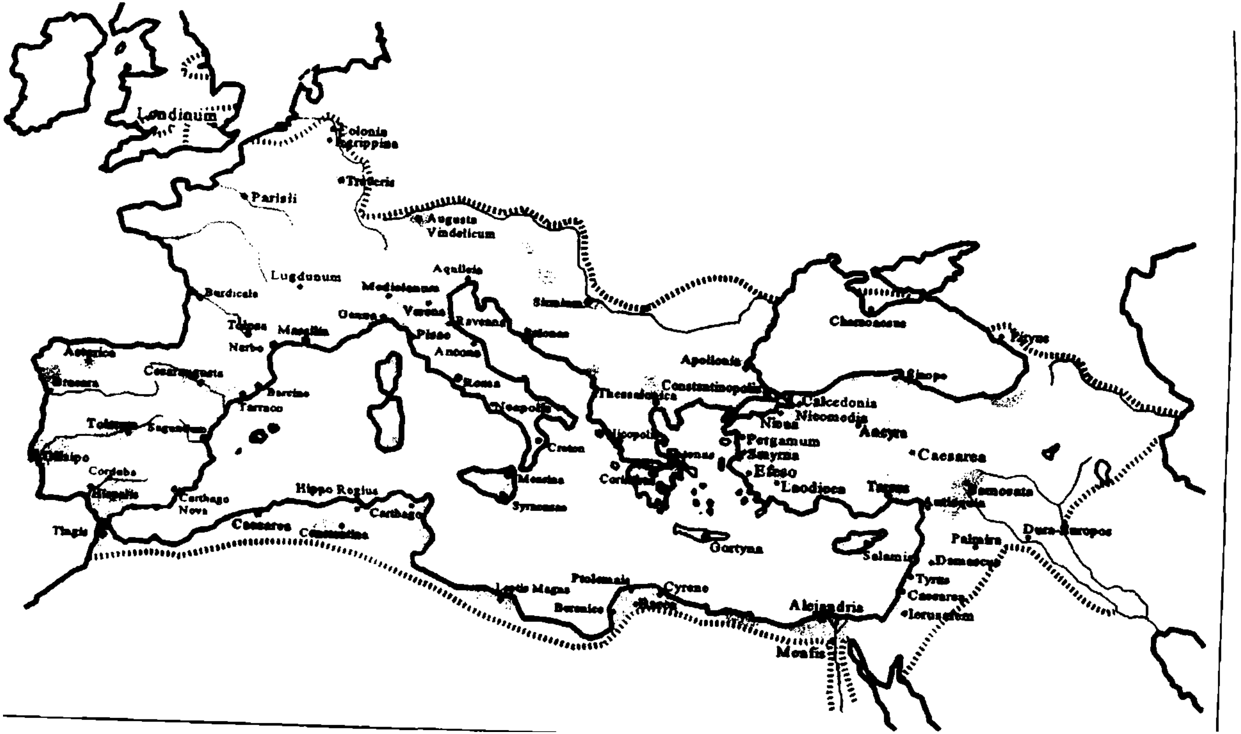
El cristianismo tuvo una expresión más temprana en la literatura: teología, catequética, incluso filosofía, que en las artes plásticas, pues mientras que la literatura cristiana aparece desde los mismos orígenes de la Iglesia: cartas de Pablo, evangelios, Hechos de los Apóstoles, las artes plásticas cristianas se retrasan hasta el tiempo de los Severos, es decir, hasta finales del siglo II o principios del siglo III.

Dentro de los límites temporales generales, se pueden establecer otras subdivisiones:

a) *Época preconstantiniana:* 150-312. Es el tiempo de persecución del Imperio Romano contra los cristianos. Es el tiempo del primer balbuceo del arte paleocristiano. Durante más de un siglo, el cristianismo fue absolutamente *anicónico:* prescindió por completo de cualquier representación figurativa de carácter religioso.

b) *Época constantiniana:* 313 (Edicto de Milán, libertad de la Iglesia) - 363 (muerte del emperador Juliano). Es el tiempo del primer esbozo del arte cristiano a gran escala: basílicas de San Pedro en el Vaticano, de la Natividad en Belén, del Santo Sepulcro en Jerusalén, etc.

c) *Época postconstantiniana:* El cristianismo progresa hacia su proclamación como religión oficial del Imperio (380). Es el tiempo de la creación de un arte imperial cristiano propiamente dicho, gracias al


Londinium
Colonia
Agrippina
Treveris
Parisii
Augusta
Vindelicum
Lugdunum
Aquileia
Mediolanum
Verona
Genua
Burdicala
Tolosa
Massilia
Narbo
Pisae
Ravenna
Ancona
Sirmium
Salonae
Asturica
Caesaraugusta
Bracara
Barcino
Tarraco
Roma
Neapolis
Saguntum
Olisipo
Corduba
Hispalis
Carthago
Nova
Tingis
Hippo Regius
Carthago
Caesarea
Messina
Syracusae
Croton
Thessalonica
Constantinopolis
Apollonia
Chersonesus
Sinope
Calcedonia
Nicomedia
Nicea
Ancyra
Pergamum
Smyrna
Efeso
Laodicea
Caesarea
Tarsus
Antiochia
Samosata
Nicopolis
Atenas
Gortyna
Salamis
Palmira
Damascus
Dura-Europos
Tyrus
Caesarea
Cyrene
Ptolemais
Leptis Magna
Berenice
Alejandria
Menfis

mecenazgo de los emperadores cristianos, especialmente Teodosio el Grande y sus hijos.

d) *Época bizantina:* comprende más específicamente el mecenazgo del emperador Justiniano en Constantinopla y Rávena.

3. LA ARQUEOLOGÍA CRISTIANA COMO CIENCIA

El estudio de la antigüedad cristiana muestra sus primeros albores en el siglo XV, pero no fue considerado entonces como disciplina independiente, ni ocupó un puesto de cierta importancia junto a la arqueología clásica, hacia la cual se tornó por completo el interés de los humanistas.

En el siglo XVI el interés por el estudio de la arqueología cristiana empezó a adquirir un rigor científico por iniciativa de dos grandes personajes: san Felipe Neri y san Carlos Borromeo, y a finales del mismo siglo por la pasión y la doctrina del *Colón de la Roma subterránea, Antonio Bossio;* de *Alonso Chacón,* dominico español (1540-1599); y del flamenco *Felipe de Winghe* († 1592).

Pero el verdadero maestro de la arqueología cristiana fue *Juan Bautista de Rossi* (1822-1894), a quien, mejor aún que a Bosio, le corresponde el título de *Colón de la Roma subterránea.* En el siglo XIX se sentaron, pues, las bases definitivas de la arqueología como ciencia propiamente dicha, al llevarse a cabo una fecunda etapa de excavaciones y descubrimientos.

La obra llevada a cabo por Juan Bautista de Rossi suscitó el consenso de todos los arqueólogos europeos, y fue también la causa de la aparición de muchos estudiosos de la arqueología cristiana.

Hoy existen escuelas florecientes de arqueología cristiana en Italia, Alemania, Francia, Grecia, Estados Unidos y España.

4. OBJETO DE LA ARQUEOLOGÍA CRISTIANA

La arqueología cristiana tiene un *objeto material* y un *objeto formal* que son distintos entre sí, pero que se exigen mutuamente.

a) **Objeto material**

Lo constituyen todos aquellos monumentos de la antigüedad que pueden revelar alguna cosa en torno a las comunidades cristianas. Pueden ser incluso monumentos paganos; es decir, obras realizadas por autores que no eran cristianos, por ejemplo la inscripción de Aricanda o el Arco de Constantino, que ilustran la situación de los

cristianos en el momento de la transición de las persecuciones a la paz de la Iglesia; con mayor razón se puede tratar de obras provenientes del judaísmo, del sincretismo religioso o de algunas sectas y herejías cristianas.

El objeto material hay que prepararlo metódicamente; lo cual comporta la búsqueda y la catalogación de los monumentos, con todos los elementos topográficos, analíticos y bibliográficos, capaces de proporcionar una información lo más completa posible sobre cada monumento. El arqueólogo podrá de este modo evaluar la autenticidad del monumento, determinar su función, precisar la época a que pertenece, de modo que pueda determinar cuáles fueron las ideas religiosas, sociales, físicas y ambientales que actuaron en la actividad creadora del autor del monumento en cuestión.

La consecución de este objetivo exigirá múltiples trabajos:

— *Descubrir* los monumentos paleocristianos.

— *Recoger* todo, hasta los más insignificantes fragmentos, clasificándolos y ordenándolos.

— *Fechar* el documento; tarea harto difícil.

— *Restaurar* o *reconstruir* el monumento con los métodos más adecuados que proporciona la ciencia arqueológica.

— *Describir* con todo detalle el objeto y presentarlo al público en alguna publicación científica, a fin de conservar su memoria, por si acaso desapareciese posteriormente.

— *Interpretar* el monumento. ¿Es realmente un monumento paleocristiano? ¿Qué significa? ¿Qué aporta al conocimiento de la vida de los cristianos contemporáneos del monumento?

b) Objeto formal

El objeto formal de la arqueología persigue la reconstrucción de la vida cristiana de la antigüedad, en todas sus manifestaciones, a través del estudio de los monumentos paleocristianos en cuanto que pueden revelar alguna cosa del estilo de vida, de los sentimientos y las creencias de los antiguos cristianos en cuanto tales. Este objeto formal se conseguirá proporcionalmente al éxito y a la exactitud del estudio del objeto material señalado en el párrafo anterior.

En general, el estudio de la arqueología cristiana, dentro del ámbito de su *objeto material*, pero con la mirada puesta también en su *objeto formal*, se propone trazar un panorama de las distintas clases de monumentos cristianos, tanto desde el punto de vista de la *arqueología*, como desde el punto de vista de la historia del *arte cristiano primitivo*, las cuales, aunque no se identifican, están íntimamente conexas entre sí, y ambas son igualmente necesarias, tanto para una

visión sintética de la historia del arte en general, como para la reconstrucción de la vida de la antigüedad cristiana en particular.

5. FUENTES DE LA ARQUEOLOGÍA CRISTIANA

El estudio de la arqueología cristiana, como cualquier otro trabajo histórico, se fundamenta en el conocimiento de los hechos y de los elementos que proporcionan las *fuentes*. Consideradas en su misma naturaleza, las *fuentes* de esta disciplina se pueden dividir en dos grupos:

— *Fuentes monumentales* o *directas*, que constituyen el objeto material de la arqueología cristiana; y, en este sentido, no son fuentes propiamente dichas.

— *Fuentes literarias* o *indirectas*. Tampoco la literatura cristiana es objeto propiamente dicho de la arqueología cristiana; pero en ocasiones puede ayudar al arqueólogo para una mejor comprensión de un monumento antiguo, en cuanto que toma de las fuentes literarias todas aquellas noticias, fundamentales o complementarias, que constituyen el equipamiento histórico indispensable para la investigación de los monumentos paleocristianos. Y por tanto el conocimiento de los textos es una condición esencial para que el monumento mismo, examinado desde el punto de vista formal y desde el punto de vista estilístico, sea liberado de su estado de *ruina* o de *objeto sin vida*, para insertarlo en el dinamismo histórico, cuyo testimonio es, y a cuya vitalidad le aporta una contribución esencial.

Si el estudio de las *fuentes literarias*, en cuanto tales, sobrepasa los límites de la arqueología, en cuanto que su estudio es competencia específica de la patrología, el estudio de las *inscripciones* propiamente dichas en lápidas marmóreas, en planchas de plomo o de bronce, y en monedas, sí es objeto propio de la arqueología.

Entre las fuentes literarias que ofrecen una amplia información a la arqueología cristiana sobresalen: *Itinerarios*, que son verdaderas *guías turísticas* escritas por peregrinos que en la antigüedad visitaban Tierra Santa y Roma; en ellas ofrecen detalladas descripciones de muchos monumentos; entre estos itinerarios sobresalen el Itinerario de la monja española Egeria[16], que narra la peregrinación que hizo a Tierra Santa a finales el siglo IV; y el Itinerario de Burdeos *(Itinerarium Burdigalense)*, en el que un autor anónimo describe el viaje que hizo desde Burdeos hasta Jerusalén y su regreso por Roma, Milán y otros lugares intermedios; o la guía turística de Roma *(Mirabilia urbis*

[16] A. ARCE, *Itinerario de la Virgen Egeria* (BAC 416; Madrid 1980).

Romae) que, aunque es del siglo IX, describe muchos monumentos romanos provenientes de la antigüedad tal como se conservaban entonces, incluido un capítulo sobre las catacumbas.

También es una fuente literaria importante para la arqueología el *Liber Pontificalis*, en el que se relatan las vidas de los papas desde Anastasio II (496-498), aludiendo con frecuencia a las construcciones o restauraciones de monumentos antiguos que algunos de ellos propiciaron en Roma y en otros lugares.

6. TOPOGRAFÍA DE LA ARQUEOLOGÍA CRISTIANA

Nuestro estudio se referirá fundamentalmente a los monumentos paleocristianos romanos y bizantinos; pero también hay monumentos paleocristianos en otras partes:

— *Italia:* además de Roma, hay un conjunto arqueológico cristiano en ciudades como Nápoles (amplias catacumbas), Nola (basílica de San Félix), Siracusa (catacumbas), Bolsena (catacumbas), Rávena (espléndidas basílicas de los siglos V y VI), Aquileya (basílica), Milán (basílicas de San Ambrosio y de San Lorenzo).

— *Francia:* Arlés (cementerios, sarcófagos).

— *Alemania:* Tréveris (basílica-catedral), Colonia (cementerios e iglesias).

— *Grecia:* Tebas, Nicópolis, Atenas (basílicas), Butrino (baptisterio), Corfú, Salónica (mosaicos).

— *Turquía:* Constantinopla (basílicas de Santa Sofía, Santa Irene), Éfeso (basílica de Santa María), Meriamlik, (iglesia de Santa Tecla).

— *Palestina:* abundan restos arqueológicos cristianos por todas partes; pero sobresalen: Jerusalén (Santo Sepulcro, santuarios del Monte de los Olivos), Belén (basílica de la Natividad).

— *Irak:* Dura Europos (iglesia y baptisterio, sinagoga).

— *Siria:* Antioquía (iglesia de San Simeón estilita).

— *Egipto:* Alejandría (catacumbas), Bauit (un gran cementerio), El-Kargeh (iglesia de San Menas, pequeños monasterios con sus iglesitas).

— *Libia:* Tolemaida (hipogeos), Ain Zara (cementerio).

— *Túnez:* Túnez (pequeñas iglesias con mosaicos y sepulcros con inscripciones), Cartago (seis basílicas), Adrumeto (catacumbas), Anmedara (basílicas).

— *Argelia:* Tipasa (tres basílicas y cementerio con numerosos sarcófagos), Hipona (iglesia de San Agustín).

— *España:* tiene algunos monumentos de primera magnitud, por ejemplo la necrópolis de san Fructuoso de Tarragona (s. III), una de las

mayores que se conocen, y que ofrece una gran variedad de tumbas; y en Centocelles (Tarragona) se halla un edificio funerario tardo-constantiniano, de tipo imperial, de forma cuadrada en el exterior y circular con hornacinas en el interior, al estilo del de Santa Constanza de Roma, con interesantes mosaicos. Al siglo IV pertenece también un monumento funerario llamado *Martyrium* de La Alberca (Murcia), de planta longitudinal con ábside, con un plano superior y una cripta sepulcral [17].

En los museos arqueológicos de las ciudades mencionadas anteriormente y en las principales capitales de Europa, como Madrid, París, Berlín, Londres, Atenas, Constantinopla y Roma, se encuentran numerosos monumentos paleocristianos.

7. RELACIÓN DE LA ARQUEOLOGÍA CRISTIANA CON OTRAS CIENCIAS

La arqueología cristiana tiene algunas afinidades con otras ciencias que es preciso delimitar muy bien desde el principio:

a) Con la historia de la Iglesia

La arqueología cristiana y la historia de la Iglesia tienen sin duda un objeto material distinto. La arqueología cristiana estudia directamente los monumentos producidos por los cristianos hasta un momento determinado; la historia de la Iglesia se ocupa de la evolución externa e interna de la Iglesia, que es, a la vez, en bella expresión de Pío XII, «un hecho divino y un hecho humano». Sin embargo, entre estas dos ciencias existen necesariamente algunas relaciones que se podrían sintetizar diciendo que la arqueología cristiana es una *ciencia auxiliar* de la historia de la Iglesia, en cuanto que la arqueología aporta a la historia los materiales para reconstruir la vida de la Iglesia de un determinado momento.

Cualquier expresión artística, por rudimentaria que sea, expresa siempre algún sentimiento de sus autores y de los destinatarios de la misma. Cuanto mayor sea la distancia temporal, geográfica, social, cultural y religiosa que separa al espectador de hoy del tiempo de cualquier realización artística, tanto más cuidadosa habrá de ser la interpretación que de la misma se ha de hacer.

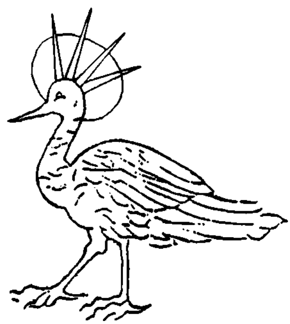
El arte es siempre una poderosa ayuda para comprender a los hombres de una época y de una sociedad determinadas; esta ayuda se

[17] TESTINI, I, 248, fig. 98.

manifiesta en diversos niveles. La arqueología cristiana aporta materiales para conocer la vida de cada día de los cristianos; cómo vivían su fe; conocimiento de personajes que fueron protagonistas de algunos acontecimientos importantes; clarificación de hechos históricos, por ejemplo los mosaicos del arco central de la basílica de Santa María la Mayor de Roma, realizados para conmemorar la proclamación de la Divina Maternidad de María en el Concilio de Éfeso, ayudan sin duda a entender mejor las decisiones dogmáticas de aquella solemne asamblea eclesial.

b) Arqueología cristiana e historia del arte

En este caso tanto, el arqueólogo como el historiador estudian el mismo objeto material; el objeto formal o los intereses de cada uno de ellos son distintos. Al historiador del arte le interesa el monumento paleocristiano como objeto que configura una determinada expresión artística, unas concretas formas estilísticas; en cambio, al arqueólogo le interesan los monumentos paleocristianos desde el punto de vista temático; es decir, quiere reconstruir con ellos algún aspecto de la vida de los cristianos primitivos. En los monumentos paleocristianos más antiguos muy difícilmente se podrán encontrar verdaderas obras maestras desde el punto de vista artístico; incluso se puede afirmar que la mayor parte de las obras paleocristianas carecen de verdadero valor artístico; al arqueólogo cristiano no le interesa específicamente la obra de arte en cuanto tal.



Ave Fénix (San Calixto).

Ahora bien, para que el arqueólogo pueda cumplir bien su tarea de tal, será preciso que en más de una ocasión tenga que plantearse preguntas en torno al estilo y la técnica, que son más específicas del historiador del arte; porque tanto el estilo como la técnica con que está realizada una obra paleocristiana ayudará a comprender mejor el tema desarrollado en ella. Desde este punto de vista, sin duda que la arqueología cristiana y la historia del arte se pueden prestar valiosas ayudas mutuas.

8. LA ARQUEOLOGÍA CRISTIANA, LUGAR TEOLÓGICO

El papa Pío XI decía en el *Motu proprio* por el que fundó el *Instituto Pontificio de Arqueología* (11-12-1925) que los monumentos de la

antigüedad cristiana «son testimonios venerados de la fe y de la vida religiosa de la antigüedad; y al mismo tiempo fuentes de primerísimo orden para el estudio de las instituciones y de la cultura cristiana desde los tiempos más próximos a la época apostólica». Esto significa que el arte paleocristiano es algo más que una simple decoración.

Pero la arqueología no debe ser entendida, porque no lo es, como una *apología* de todos los dogmas católicos, como de hecho se pretendió en la segunda mitad del siglo XVIII, hasta el punto de que algún autor llegó a escribir un tratado de teología basándose en los documentos arqueológicos.

Evidentemente, los cristianos primitivos no pretendieron expresar en las inscripciones, en las pinturas y esculturas un resumen de toda la doctrina revelada, ni es posible encontrarlo en los monumentos arqueológicos que han llegado hasta nosotros.

Esos monumentos testimonian solamente aquellas verdades que era obvio manifestar en ellos, especialmente en los funerarios. Buscar otra cosa es demasiado arriesgado. No hay que olvidar que las verdaderas fuentes de la doctrina cristiana son otras bien diferentes: la Sagrada Escritura, la Tradición, los escritos de los Santos Padres, el magisterio eclesiástico.

Aunque en sentido estricto habría que afirmar que los monumentos paleocristianos, más que un *lugar teológico* en cuanto tal, son una *ilustración* de la fe, sin embargo, no se puede negar que la arqueología cristiana ofrece pruebas propiamente dichas para algunas tesis católicas, por ejemplo: juicio y remuneración inmediatamente después de la muerte, comunión de los santos, valor de la oración cristiana para los vivos y difuntos, uso antiquísimo del bautismo y de la eucaristía, etc.

La relación entre la fe y la expresión artística es incuestionable. Puesto que la fe es un sentimiento, una actitud profunda del espíritu como respuesta a un Dios que interpela del modo que sea, y sea cual sea la concepción que de Dios se tenga, no puede menos de repercutir de algún modo en la manera cómo el hombre expresa artísticamente sus sentimientos y sus inquietudes interiores. Se trata de la fecundidad artística de la fe, que manifiesta exteriormente lo que el hombre religioso vive dentro de sí mismo. La historia es el mejor testigo de esta afirmación teórica, porque las producciones artísticas a lo largo de la historia, desde las épocas más primitivas hasta nuestros mismos días, muestran que «su dimensión religiosa (es) la que ha movilizado al hombre a expresar con gran riqueza la variedad de sus sentidos y facultades una presencia que le está constantemente haciendo ser y con la que en ningún momento puede coincidir» [18], porque el ser de Dios y su presencia so-

[18] J. MARTÍN VELASCO, *El malestar religioso de nuestra cultura* (Madrid 1993) 123.

brepasan cualquier sentimiento humano y, por consiguiente, más aún su expresión artística.

Y, como acción complementaria, el arte conduce a Dios a quien lo contempla; el arte, como expresión de la relación de quien lo produce y el ser trascendente de Dios, no puede menos de abrir a la trascendencia a quien lo contempla. El Concilio II de Nicea, que definió la legitimidad del culto y veneración de las imágenes sagradas reconoció la validez de las imágenes como instrumentos que favorecen el encuentro con Cristo, con la Virgen María y los santos, siempre que sean dignas: «...definimos con toda certeza y diligencia que deben proponerse a la veneración de los fieles no sólo la preciosa y vivificante cruz, sino también las venerables y santas imágenes... ya sean imágenes del Señor Dios y Salvador Jesucristo, ya de la inmaculada Señora Nuestra, la Madre de Dios... Porque cuanto más frecuentemente son representados con imágenes, tanto más vivamente los que las contemplan se sienten movidos al recuerdo, al afecto, al ósculo y a tributarles una adoración de honor... debida a la naturaleza divina» [19]. Y el mismo Concilio II de Nicea no duda en lanzar la excomunión contra aquellos fieles que desprecien esta tradición eclesial de venerar las imágenes, equiparándolos a los herejes que desprecian el Evangelio, la Cruz del Señor o las reliquias de los mártires [20].

El papa Juan XXIII consideraba el arte sacro como un poderoso instrumento para alimentar la formación espiritual de los creyentes, los cuales, a su vez, dan una mayor profundidad a la dimensión religiosa del arte: «El arte cristiano tiene un carácter que casi llamaríamos sacramental, no ciertamente en el significado propio de la palabra, pero sí como vehículo e instrumento del que el Señor se sirve para disponer el ánimo a los prodigios de la gracia. En él los valores espirituales se hacen como visibles... La magia de los colores son otros tantos medios que tratan de aproximar lo visible a lo invisible, lo sensible a lo sobrenatural» [21].

En este sentido interpretó el Concilio de Trento la finalidad del arte cristiano: «por medio de las historias de los misterios de la redención, expresadas en pinturas y otras representaciones, se instruye y afirma el pueblo en los artículos de la fe, que deben ser recordados y meditados continuamente, y añádase que de todas las sagradas imágenes se saca mucho fruto porque se exponen a la vista de los fieles los milagros que Dios ha obrado por medio de los santos y sus ejemplos saludables, con el fin de que den a Dios gracias por ellos, conformen

[19] CONCILIO II DE NICEA, Sesión VII.
[20] CONCILIO II DE NICEA, Sesión VII.
[21] JUAN XXIII, *Discurso a la IX Semana de Arte Sacro*, 28-10-1961: Ecclesia 1061 (1961) 11.

su vida y costumbres a la de los santos y se exciten a adorar y amar a Dios y a practicar obras de piedad»[22].

El arte, por su íntima y profunda dimensión religiosa, es un don de Dios al artista; y es también un don, a su vez, del artista para quienes lo contemplan.

Por consiguiente, la relación entre el arte y la fe es un tema de permanente actualidad; es una constante que ha acompañado a la humanidad en todas las vicisitudes de su historia, por encima de cualquier acontecimiento efímero, incluso en las épocas en las que parece que el hombre ha querido distanciarse explícitamente de cualquier expresión artística de sus sentimientos religiosos, como puede ser, por ejemplo, el caso del hombre secularizado de nuestros días.

Se puede afirmar que, de alguna manera, los trabajos del arqueólogo cristiano y los del teólogo cristiano son muy semejantes porque el arqueólogo indaga la imagen de la fe que expresan las monumentos paleocristianos; y la fe es el punto de mira fundamental del trabajo del teólogo.

La fe de los primeros siglos cristianos ha sido formulada por obra de los Padres de la Iglesia, que ejercían verdadera labor teológica; y los artistas cristianos expresaron esa misma fe en obras de arte, como signo de lo que verdaderamente creían los fieles. Lo que los teólogos expresaron en palabras, eso mismo expresaron los pintores y los escultores cristianos en sus imágenes. Detrás de una representación paleocristiana del Buen Pastor nadie duda en afirmar que sus autores quisieron expresar la idea fundamental de la parábola del Buen Pastor, tal como la refiere Lucas en su evangelio (Lc 15,4-7). Evidentemente, el material que emplean ambos es distinto: el teólogo emplea la Palabra de Dios, oral o escrita; el arqueólogo, en cambio, se sirve de la Palabra de Dios expresada en el color o en la piedra; pero la fe vivida es la misma.

La arqueología cristiana es el mejor testimonio de cómo los fieles interpretaban su propia fe; no sólo las inscripciones de las lápidas sepulcrales, sino sobre todo las pinturas de las catacumbas y las esculturas de los sarcófagos son realmente la voz de la *Iglesia discente;* es decir, la expresión más genuina del eco que encontraba en los fieles la enseñanza de los pastores, de la *Iglesia docente*.

9. INCULTURACIÓN DE LA FE

La mayor parte de los cristianos primitivos vivían inmersos en la cultura preponderante en la cuenca del Mediterráneo, que era la heredera de la *cultura etrusca* y de la *cultura helenística*. El cristianismo no sacó de su ambiente cultural a los habitantes del Imperio Romano;

[22] CONCILIO DE TRENTO, Sesión XXV: DZ, n.986.

por eso mismo, el cristianismo en un principio no trató de crear un arte original, sino servirse de los elementos del propio contexto artístico-cultural, adaptando sin embargo instintivamente todo aquello que pudiera estar menos conforme con la fe cristiana; así se hizo en el contexto del Imperio Romano; y así también los cristianos egipcios que tomaron varios elementos del repertorio faraónico para expresar sus ideas y sus sentimientos cristianos.

Es un hecho cierto el que durante los primeros 150 años de la historia de la Iglesia no existe prácticamente ningún vestigio artístico propiamente dicho. Esto puede tener varias causas: el escaso número de cristianos, sobre todo al principio; puesto que desde el año 64 se inician las persecuciones, es posible que los cristianos se sintieran impulsados, por un mero instinto de seguridad, a recurrir a cierta ambigüedad, empleando para expresar sus inquietudes artísticas los mismos símbolos existentes en su entorno, de modo que ciertos restos arqueológicos que, a primera vista, parecen paganos, sin embargo podrían ser cristianos; no cabe duda de que posteriormente encontramos en los temas de determinadas pinturas catacumbales, ciertamente cristianas, la confirmación de todo esto; es el caso, por ejemplo, de representar a *Cristo* en figura de *Orfeo*, del *sol*, de un *pastor* o la inmortalidad del alma en el *pavo real;* la caducidad de la vida en *las cuatro estaciones;* incluso los *trabajos de Hércules* pueden tener algún simbolismo cristiano; posiblemente la esperanza de un inmediato fin del mundo condujo a los cristianos a desentenderse de las cosas ilusorias de *este mundo*, entre las cuales figurarían las expresiones artísticas.

Quizá no sea ajeno a esta mentalidad apocalíptica el hecho de que las primeras manifestaciones artísticas de los cristianos en tiempos de la dinastía de los Severos estuviesen desprovistas de aquella altísima calidad artística que tenían las obras de los artistas paganos de entonces. A los cristianos no les habría interesado tanto la expresión artística propiamente dicha, cuanto hacer del arte un instrumento que expresara sus creencias a través de símbolos cuyo sentido más profundo solamente podían captar los iniciados en la religión cristiana. Ahí estaba su originalidad; ésta no se refería tanto a los aspectos formales y estilísticos; los cristianos adoptaron con naturalidad la forma y el estilo de los artistas paganos.

Lo que nos lleva a asegurar que un determinado resto arqueológico es cristiano, no es su forma o su estilo peculiares, sino especialmente los símbolos que encierran un sentido que los paganos no podían captar: el Buen Pastor, el pez, cuyas cinco letras griegos (ΙΧΘΥΣ) representaban crípticamente a Jesús-Cristo de Dios Hijo-Salvador; la paloma con el ramo de olivo en el pico (salvación del diluvio); el pavo real (símbolo de la inmortalidad porque una creencia mítica afirmaba que la carne del pavo real era incorruptible); el áncora, en la

que a veces se enrosca un delfín (amigo del hombre), que era el símbolo de la esperanza cristiana; la palmera, que es signo de victoria; la vid, símbolo de Jesús («yo soy la vid»); el cordero, símbolo de Jesús; el crismón o anagrama de Cristo, que es el símbolo de Jesús triunfador (dice relación a la visión y victoria de Constantino sobre Majencio en el Puente Milvio); Noé en el arca; Daniel entre los leones; sacrificio de Isaac; Moisés que hace brotar agua de la roca; Jonás; Susana; los tres jóvenes en el horno; el paralítico; bautismo de Jesús en el Jordán; multiplicación de los panes; vino de Caná; ciego de nacimiento; la hemorroísa; la resurrección de Lázaro; entrada triunfal en Jerusalén; el gallo de Pedro, etc., etc. En líneas generales, los cristianos primitivos recurrieron a escenas de salvación tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento: magisterio de Cristo a los apóstoles o a las turbas; milagros de Cristo; y procuraron evitar cuidadosamente las representaciones directas de los misterios de la pasión salvadora de Jesús; ni siquiera representaban la cruz.

Los cristianos primitivos, por tanto, aprovecharon la *memoria histórica, cultural y religiosa* de la zona del *mare nostrum* para reconducir los *temas iconográficos* propios de ese ámbito cultural al *pensamiento básico del mensaje cristiano.*

El hombre inmerso en el contexto cultural helenístico había aprendido de pequeño que *Palas Atenea,* a pesar de permanecer *siempre virgen,* dio a luz un hijo, *Erictonio,* por vía excepcional. Lo cual significa que en el mundo greco-romano no era ajena la idea de la conjunción *virginidad-maternidad.* Por consiguiente, la presencia de una *virgen-madre* en los orígenes del cristianismo no era algo anormal, con la consiguiente aceptación del valor religioso que en ese punto le ofrecía la fe cristiana.

Tampoco era enteramente ajena a la cultura greco-romana la idea de un *Dios-colgado-de-un-madero.* El helenismo no sólo conocía literariamente, sino que conocía también artísticamente la figura de *Marsias,* vencido, desollado y colgado de un pino por orden de Apolo, y a quien, según la tradición helénica, su padre Olimpo enterró después de expirar.

Orfeo, el dios que atraía a los animales, las ovejas, las cabras, etc., y amansaba a las fieras con la dulzura de su música, era un mito profundamente enraizado en los ideales e inquietudes de los hombres grecorromanos, fue muy usado en las pinturas romanas; y los cristianos se sirvieron de él para explicar la *doctrina nueva* de Jesús, representado en el Buen Pastor e incluso en la figura misma de Orfeo, que con su flauta atrae hacia sí a las ovejas, es decir, a los cristianos.

Esto significa que el arte paleocristiano podrá ayudarnos a interpretar muchos aspectos del mensaje de Jesús apoyándonos en el contexto cultural greco-romano, que era precisamente también el propio de las comunidades cristianas primitivas; porque los cristianos eran hombres

que provenían de una determinada cultura, de la que no tenían por qué despojarse, sino más bien encarnarse y profundizar en ella; introducir en ella la Buena Nueva de Jesús.

Al principio, la Iglesia asimiló las características del arte reinante en el Imperio Romano; no trató de buscar un estilo propio. Esto es lo que hoy llamaríamos *inculturación*. Este hecho favoreció la expansión del cristianismo dentro de las fronteras geográficas y culturales del Imperio Romano. De no haber practicado la inculturación, es decir, de no haber expresado el mensaje evangélico en las categorías culturales de los destinatarios, éstos no habrían podido captarlo. La cultura entonces vigente en toda la cuenca del Mediterráneo era la cultura helenística, es decir, la universalización de la cultura griega clásica; por consiguiente, no es de extrañar que el arte helenístico haya dejado sus huellas en el arte cristiano de los primeros siglos porque en y desde el bagaje cultural helenístico los predicadores reinterpretaron el Evangelio de Jesús, que proponían a unos oyentes imbuidos en todo de la cultura helenística.

No hay que extrañarse de que el arte paleocristiano haya tomado elementos propios de la cultura helenística reinante y los haya reinterpretado cargándolos con la nueva sabiduría cristiana. La simbología cristiana de los primeros siglos supo aprovechar muy bien todo el material que en punto de simbología le ofrecía el helenismo.

Los cristianos reinterpretaron la vida y la doctrina de Jesús y de la Iglesia a la luz de la simbología pagana: unas veces purificándola cuando ello era necesario; y otras veces adoptándola tal cual.

Aunque no se trate de una interpretación del mensaje de determinados personajes históricos o de ciertos mitos comunes en la cultura greco-romana en conceptos propios de la nueva religión cristiana, como es el caso de Orfeo o de las cuatro estaciones, se puede afirmar que no hay prácticamente ninguna figura importante de la iconografía paleocristiana que no haya tenido, por lo menos en cierto modo, algún prototipo en la cultura greco-romana, y, por consiguiente, las representaciones cristianas no podían provocar extrañeza ni a los cristianos ni a los paganos que las contemplaran. He aquí algunos ejemplos más significativos:

— Pastor - Buen Pastor.

— Filósofo - Cristo con el atuendo de filósofo.

— Escenas de maternidad (madre con el niño en brazos - la Virgen María con el Niño en brazos).

— Orante (estatuas de Cibeles y estatua de la emperatriz Livia) - Orante.

— Jasón[23].

[23] Jasón tuvo que superar grandes dificultades en su navegación para conquistar el vellocino de oro.

— Jonás.

— Mujer entre un león y una leona en postura de orante - Daniel entre los leones.

— Árbol de las manzanas de oro protegidas por una serpiente en el Jardín de las espérides[24].

— Adán y Eva (pecado original).

Nuestros primeros hermanos en la fe se apropiaron y reinterpretaron su cultura de siempre desde la nueva visión del mundo que les aportaba el mensaje evangélico; para ello se sirvieron de la simbología religiosa propia de la cultura ambiental; y hay que alabar su modo de proceder, porque, de lo contrario, el mensaje de Jesús no habría sido entendido.

El arte paleocristiano, pues, es un buen testigo de la experiencia religiosa y de las vivencias íntimas de aquellos cristianos que tenían que luchar, no sólo con la mentalidad ambiental, en tantos puntos contraria al mensaje de Jesús, sino que, además, los perseguía materialmente.

Fue la primera experiencia de inculturación cristiana en una cultura distinta de aquella en la que el cristianismo había nacido, que habrá de permanecer para siempre como modelo de inculturación, aunque la Iglesia no siempre siguió ese modelo de inculturación, sino que se comportó de un modo enteramente contrario.

Los primeros cristianos no hicieron nada más que seguir al pie de la letra el mandato de Jesús: «Id por todo el mundo anunciando el Evangelio y bautizándolos en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo»; lo cual comporta explicar el mensaje de Jesús en un idioma y en una mentalidad —en una cultura— que pueda ser entendida por quienes lo oyen.

[24] Uno de los doce trabajos de Hécules consistió en robar las manzanas de oro.

CAPÍTULO II

LOS CEMENTERIOS PALEOCRISTIANOS

BIBLIOGRAFÍA

ACHELIS, A., *Le catacombe di Napoli*: Rivista di Arch. Crist. 6 (1939) 368-370; CHERAMY, *St. Sébastien hors les murs. La basilique. Le cimetière ad Catacumbas* (París 1925); FERRUA, A., *Sulla tomba dei cristiani e su quella degli ebrei*: La Civiltà Cattolica IV (1936) 298-311; KIRSCHBAUM, E., *Le catacombe romane e i loro martiri* (Roma 1949); LEYNAUD, A., *Les Catacombes Africaines* (Argel 1937); MANCINELLI, F., *Las catacumbas de Roma* (Florencia 1994); MARTÍNEZ SANTAOLALLA, J., *Necrópolis visigoda de Herrera de Pisuerga (Palencia)* (Madrid 1935); PÉREZ DE BARRADAS, J., *Excavaciones en la colonia de San Pedro de Alcántara (Málaga)* (Madrid 1906); PRANDI, *La Memoria Apostolorum in Catacumbas*: Roma Sotterranea cristiana II (Roma 1936); PROFUMO, E., *La memoria di San Pietro, nella regione Salario-Nomentana*: Römische Quartalschrift 21 supl. (Roma 1916); SERRA VILARÓ, J., *Excavaciones en la necrópolis romano-cristiana de Tarragona*: Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades 93 (1928).

1. LOS CEMENTERIOS: HECHO CULTURAL Y RELIGIOSO

Desde el alba misma de la humanidad, el hombre siempre tuvo una gran preocupación por asegurar un *lugar de reposo* a sus despojos mortales; y puesto que toda criatura humana, por ley ineludible, está destinada a cerrar con la muerte el ciclo de su existencia terrena, el hombre honró la tumba de sus padres y de sus hijos para que sus descendientes honrasen también un día su sepulcro.

El misterio que circunda a la muerte, el problema del desmoronamiento completo del cuerpo, el ansia de un mundo ultraterreno en el cual, de algún modo, se eternice la vida humana, llamaron la atención y la preocupación del hombre, lo colocaron frente a la fatalidad de que si se debía padecer la muerte, también se podría hacer menos penosa.

De ahí la máxima sinceridad en la actitud universal de respeto, veneración y transformación de un *hecho humano* en un *hecho religioso*. Frente a la muerte, el hombre se expresó en términos extremadamente sinceros y dejó en su tumba el testimonio más vivo y genuino del ambiente natural, histórico y religioso en que vivió y actuó.

Las tumbas han dado una contribución inestimable a la reconstrucción histórica de la vida de los pueblos antiguos. Cuando las in-

vestigaciones se desplazaron de los archivos y los estudiosos empezaron a hurgar en las entrañas de la tierra, se cerró un mundo y se abrieron horizontes insospechados, se empezó a descubrir una parte de la humanidad, tal cual los hombres mismos, los acontecimientos y los accidentes la habían ocultado.

Esta sensación, experimentada ya cuando se iniciaron los descubrimientos arqueológicos egipcios, griegos y romanos, se experimentó también cuando se empezó la exploración sistemática de los cementerios cristianos. Se advirtió de inmediato la potencial riqueza de testimonios para el origen, la organización, la jerarquía, las manifestaciones artísticas y litúrgicas, es decir, para toda la vida pública y privada de los cristianos de los primeros siglos, que representaban los cementerios. Por eso mismo fueron considerados como un *verdadero archivo de la fe* de las primeras generaciones cristianas. El papa León XIII decía al gran maestro de la arqueología cristiana, Juan Bautista de Rossi, que las catacumbas «ilustran los incunables de la Iglesia; las lápidas y monumentos sostienen la causa de la religión; y son testigos de la constancia de la fe de Roma»[25].

2. SEPULTURA JUDÍA, PAGANA Y CRISTIANA

El cristianismo, que surgió en el seno del judaísmo y se difundió después en la diáspora y entre los gentiles, absorbió casi íntegramente los usos y costumbres de los pueblos en que penetró, limitándose en su esfuerzo inicial a corregir o a dejar a un lado todo aquello que pudiera estar en contradicción con su propia doctrina y a modificar solamente algunas cosas secundarias.

El cuidado del cadáver se encuentra en el cristianismo como en los pueblos del entorno: lavarlo, ungirlo con perfumes, embalsamarlo, envolverlo en lienzos; los sepulcros deben estar fuera de las ciudades. En Roma hay una ley tajante: «a los muertos no se les entierra ni se les quema dentro de la ciudad».

Los *judíos* adoptaron siempre el rito de la *inhumación;* pero usaron diferentes tipos de sepultura: cuevas excavadas en la roca (como la tumba de Jesús), sarcófagos de cerámica, sepulturas excavadas en la tierra.

Los *paganos*, los *romanos* en concreto, usaban el doble rito: la *inhumación* y la *cremación*. La forma de las sepulturas era también muy variada; para las cenizas de la cremación se empleaban urnas cinerarias, que después se depositaban en mausoleos y en *columbarios*. Se conoce un ejemplar de catacumba pre-cristiana en Anzio (Italia), que ha llegado intacta hasta nosotros; y se tiene noticia también

[25] LEÓN XIII, *Acta*, I, 153.

de algunos hipogeos paganos en Roma, Nápoles, Sicilia y Cerdeña, que después fueron incorporados a cementerios cristianos.

Era común a todos los pueblos la tutela y la sacralidad de las tumbas, sin distinción de credo religioso ni de raza. Quien viola una tumba se convierte en sacrílego. Las leyes romanas admiten la entrega de los cadáveres de los ajusticiados a quienes los pidan expresamente para enterrarlos[26]. Esta disposición se aplicó ciertamente en el caso del cuerpo de Jesús, que le fue pedido a Pilato por José de Arimatea; y probablemente con los cuerpos de Pedro y Pablo, y también de otros mártires.

Los *cristianos*, por tanto, no innovaron nada en materia de enterramientos; cuando en el siglo II comenzaron a construir en Roma los primeros cementerios, se aprovecharon de una experiencia y de una técnica que tenían ya una tradición plurisecular; pero sí cambió el espíritu: el difunto, habiendo gozado del privilegio de la gracia regeneradora de los sacramentos y por haber sido partícipe de los dones del Espíritu Santo, confía en asumir de nuevo sus despojos mortales el día de la resurrección. Y por eso mismo prácticamente hasta nuestros mismos días la cremación ha sido considerada como una ofensa al propio cuerpo. El cementerio es simplemente el lugar del reposo hasta el día de la resurrección. En algunas inscripciones de Macedonia se le llamaba a la tumba *koimeterion*, es decir, lugar del reposo *(dormitorio)* hasta la resurrección.

El vigoroso desarrollo de las comunidades cristianas, especialmente en Roma, y el cada día mayor deseo de reposar junto a los hermanos en la fe (que después se convertiría en norma eclesial) exigió un amplísimo desarrollo de los hipogeos o catacumbas, a fin de aprovechar al máximo las posibilidades subterráneas que ofrecían las áreas cementeriales a cielo abierto que tenían a su disposición. Nació así una verdadera arquitectura cementerial subterránea, las *catacumbas*, que todavía hoy causan admiración a quienes las contemplan.

Los habitantes del Imperio Romano podían prepararse para sí y para su familia un sepulcro en aquel punto del suelo de su propiedad que quisieran; podían conceder también a otras personas que hicieran en su misma propiedad un área de superficie fija y destinada para enterramiento. Por la deposición de un cadáver, un lugar cualquiera se convertía en *lugar sagrado*, que las leyes romanas hacían inviolable. Los sepulcros tenían que ser construidos fuera de los muros de la ciudad, porque dentro del perímetro de la ciudad estaba severamente prohibido incinerar o sepultar los cadáveres.

Las leyes del Imperio Romano reconocían a todos el derecho de sepultura, incluso a los ajusticiados si alguien pedía su cadáver para ser sepultado; es significativo el hecho de que los judíos de Esmirna

[26] *Digest.*, XLVIII, 24, 3.

pidiesen a las autoridades romanas que le fuese negada la sepultura al cadáver del obispo san Policarpo, que había sido martirizado en la hoguera. El sepulcro como tal era sagrado y no podía ser objeto de comercio; pero no caía bajo esta ley el terreno circundante.

3. CEMENTERIOS CRISTIANOS A CIELO ABIERTO

Etimológicamente, *cementerio*, del griego *koimeterion*, significa *lugar de reposo, dormitorio*, y encierra en sí la idea judía y cristiana de la resurrección; en algunas regiones griegas figuraba a la entrada de los lugares cristianos de enterramiento esta inscripción: *koimeterion eis anastasyn, dormitorio hasta la resurrección.*

En el cristianismo, la denominación de *cementerio* aparece ya en Tertuliano[27] y en Hipólito Romano[28]. En el norte de África, *área* era sinónimo de cementerio; en Roma, por *cementerio* se entendía todo el espacio sepulcral; pero en Grecia y en el Asia Menor significaba solamente la tumba individual o, en todo caso, el mausoleo de la familia.

Al principio, los cristianos difuntos eran sepultados en los ámbitos sepulcrales de sus familias paganas; no es infrecuente encontrar zonas sepulcrales inicialmente paganas convertidas después en cristianas; lo cual significa que la familia propietaria se había convertido al cristianismo. Las comunidades cristianas tuvieron muy pronto lugares propios de enterramiento; unas veces porque alguna familia pudiente entregó a la comunidad cristiana sus propios campos sepulcrales para que en ellos fuesen enterrados los cristianos que no poseían tumbas propias; y otras veces la comunidad se los compró.

Los primeros lugares de enterramiento de los que se tiene noticia en Roma fueron las tumbas de san Pedro en el Vaticano y de san Pablo en la Vía Ostiense, las cuales fueron cuidadas con especial esmero por la comunidad cristiana. Desde muy pronto, los cristianos quisieron compartir el lugar del descanso después de la muerte junto a sus hermanos en la fe. A principios del siglo III, Tertuliano ya habla de *áreas de nuestra sepultura;* es decir, que la comunidad cristiana en cuanto tal tenía cementerios propios[29]; y muy pronto se empezó a ver con malos ojos que los cristianos fuesen sepultados entre sus familiares paganos; según san Cipriano († 258), el obispo norteafricano Marcial se lamentaba de que algunos cristianos habían sido sepultados junto a los paganos[30].

[27] TERTULIANO, *Apologeticum*, c.37.
[28] HIPÓLITO, *Apostolica Traditio*, c.34.
[29] TERTULIANO, *Ad Scapulam*, c.3.
[30] SAN CIPRIANO, *Epist.* 67, 6.



Niño jugando con el aro (Domitila).

Del mismo modo que las familias paganas, también las familias cristianas construyeron sus sepulcros, para sí y para sus hermanos en la fe, fuera de la ciudad.

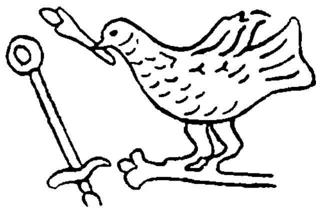
Los cementerios estaban al cargo de la comunidad cristiana y los obispos se encargaban de su mantenimiento para que éste no grabase sobre la familia de los allí sepultados; pero los fieles pagaban una tasa mensual[31], que Hipólito Romano pedía que no fuese muy elevada[32].

4. LAS CATACUMBAS ROMANAS

a) Origen

Contrariamente a lo que hasta no hace aún mucho tiempo se decía, los cementerios cristianos no tuvieron sus comienzos *bajo tierra,* sino *a cielo abierto.* Las excavaciones realizadas en diferentes lugares han

[31] TERTULIANO, o.c., c.2.
[32] HIPÓLITO, l.c.



Áncora y paloma (San Calixto).

confirmado este hecho. El ejemplo más patente es el de la catacumba de San Calixto. Todavía hoy se conserva en la superficie de esta catacumba un mausoleo, con tres pequeños ábsides, que fue construido a finales del siglo III o principios del IV; este mausoleo fue transformado en la Edad Media en una casa rural, hasta que en el siglo XIX fue restaurado y devuelto a su estado primitivo. Mausoleos como éste existen también sobre otras catacumbas o cementerios romanos, pero éste es el mejor conservado.

Las tumbas a cielo abierto eran muy variadas, desde una humilde *fosa* excavada en la tierra, que según su profundidad podía contener uno o varios cuerpos superpuestos separados por tejas; *sarcófagos* de diversos materiales: mármol, piedra, terracota, ánforas, cajas de plomo y de madera[33]; y *mausoleos* que podían albergar nichos y sarcófagos.

Cuando el subsuelo se prestaba para ello, la comunidad cristiana, una vez que el cementerio a cielo abierto ya no ofrecía posibilidad para más enterramientos, desarrolló las áreas sepulcrales originarias *en profundidad*. El subsuelo, compuesto por un material fácilmente excavable llamado *tufo*, permitió especialmente a los cristianos de Roma, pero también a los de Nápoles, de Siracusa y del norte de África, excavar un laberinto de *galerías subterráneas*.

b) El nombre de *catacumbas*

El nombre de *catacumbas*, que hoy se aplica a todos los cementerios subterráneos de Roma, era originariamente una denominación topográfica para designar una *depresión del terreno* u *hondonada* existente en el segundo miliario de la Vía Appia, entre la actual basílica de San Sebastián y la célebre tumba pagana de Cecilia Metela. Ya menciona esta depresión del terreno u hondonada con el nombre de *catacumba* el *Cronógrafo del año 354*, al señalar que el 29 de junio se veneraba en ese lugar, *ad Catacumbam* (en *La Hondonada)*, la memoria litúrgica de los apóstoles Pedro y Pablo. Hay dos explicaciones de por qué precisamente en ese lugar se celebraba la memoria litúrgica de los fundadores de la Iglesia romana, cuando se sabe con certeza que Pedro y Pablo tenían sus memorias sepulcrales en el Vaticano y en la Vía Ostiense respectivamente: la primera sería que en una casa existente en ese lugar habrían sido hospedados durante su

[33] Cajas de madera se han encontrado en el norte de África y en España.

estancia en Roma; y la segunda sería que, al prohibir el emperador Valeriano el acceso a los cementerios cristianos, los restos de los Apóstoles, o parte de los mismos, probablemente los cráneos, habrían sido depositados en ese lugar, donde después se instituyó una conmemoración litúrgica; y ésta parece la explicación verdadera porque hay algunos testimonios literarios que la avalan.

En ese lugar denominado *Catacumba* existían algunos mausoleos, unos paganos y otros cristianos; estos últimos posiblemente antes fueron de familias paganas que después se convirtieron al cristianismo; allí fueron enterrados los mártires san Eutiquio y san Sebastián. En el siglo IV, sobre ese cementerio cristiano se construyó una basílica en memoria de los apóstoles Pedro y Pablo, que se llamó *Basilica Apostolorum;* y que posteriormente fue rebautizada con el nombre de basílica de San Sebastián[34], que conserva hasta hoy. Fue en el siglo IX cuando se generalizó el nombre de catacumbas, refiriéndolo a todos los cementerios subterráneos de Roma.

c) Los *fossores*

El nombre de *fossores* debe ser traducido por *enterradores* o sepultureros; pero su cometido en las catacumbas era sin duda mucho más amplio y complejo. La excavación de la complicada red de galerías de las catacumbas requirió evidentemente un gran conocimiento técnico; y no pudo ser obra de simples enterradores, sino de experimentados arquitectos o ingenieros; el peligro de derrumbamientos es fácilmente constatable, máxime cuando las excavaciones de galerías se hacían en dos y hasta tres niveles distintos, como la catacumba de Priscila, que tiene dos niveles o pisos en una extensión muy amplia.

La excavación de una catacumba, con sus galerías y cubículos, con sus lóculos y arcosolios, y con su decoración de las paredes y tumbas con pinturas, no es solamente un trabajo inmenso, sino también un trabajo de especialistas, que saben aprovechar todas las incidencias del terreno sin poner en peligro la seguridad del ambiente. Sin duda que había también simples *fossores* o enterradores, que trabajaban bajo la dirección de un *fossor arquitecto o ingeniero.* Los fosores están representados frecuentemente en las catacumbas vestidos con túnica *exómide* y gorro cónico, y con sus instrumentos de trabajo: la lámpara, el pico, el hacha, el saco o capacho para los escombros. Los fosores constituían una categoría especial en la Iglesia romana; formaban parte del clero

[34] En el subsuelo de la basílica se conservan todavía antiguas inscripciones en las que se invoca la protección de san Pedro y san Pablo y de algunos otros mártires; lo cual atestigua la veneración de la memoria de los fundadores de la Iglesia de Roma en aquel lugar.

porque su trabajo se consideraba como un *ministerio eclesiástico*, en cuanto que estaba ligado a la obra de misericordia de enterrar a los muertos.

Además de las galerías, existen también cubículos; algunos son de muy bella factura, con arcosolios debajo de los cuales se colocará el sarcófago y con columnitas en los ángulos, que parecen sostener el techo, pero que están excavadas en el mismo *tufo*. Los fosores se encargaban también de la decoración de las tumbas con frescos pintados en las paredes y con inscripciones y símbolos grabados en lápidas de mármol o de cerámica.

d) Elementos particulares

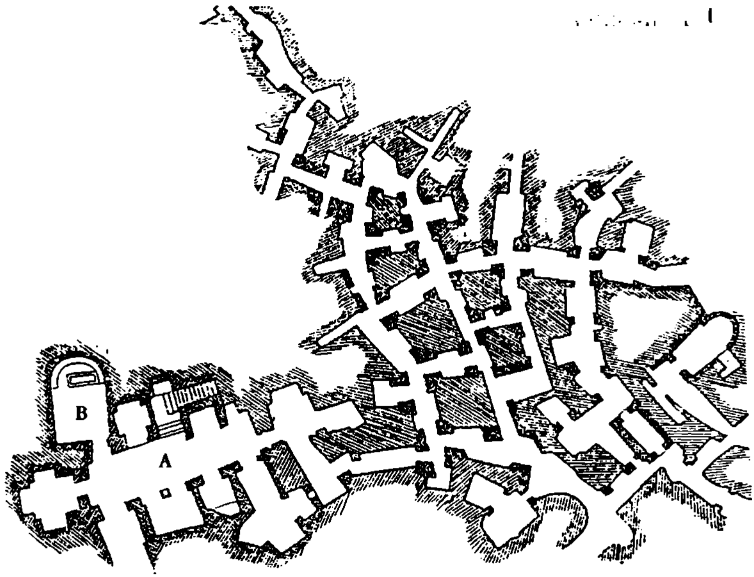
Una de las catacumbas mejor conservadas es la de Pánfilo, en la Vía Salaria antigua. Se conserva allí una de las primitivas escaleras originales; y es, por tanto, la catacumba en la que mejor se pueden apreciar sin duda las características comunes a todas las catacumbas romanas.

Los enterramientos se verificaban desde el comienzo mismo de la excavación de la galería subterránea; es decir, no se esperaba a inaugurar los enterramientos hasta que las galerías tuvieran una gran profundidad y longitud. Por consiguiente, las tumbas más antiguas son las que están en la posición más alta de las *pilas* o filas, empezando por las más cercanas a la escalera de ingreso más antigua, porque a medida que crecían las galerías se construían otras escaleras para facilitar el acceso.

Las tumbas se excavaban horizontalmente, no en profundidad o en forma de *horno*, como los nichos de los cementerios actuales, aunque también se encuentra en las catacumbas algún nicho en esta forma; las tumbas se acumulaban en pilas, unas debajo de otras, por lo indicado anteriormente sobre la mayor antigüedad de las mismas. Los cadáveres eran envueltos en un lienzo y se solía poner una cierta cantidad de cal viva en el vientre, que servía, a la vez, para desinfectar el ambiente y absorber los líquidos de la descomposición; esto constituía una especie de embalsamamiento económico; los más pudientes eran embalsamados con costosos aromas.

Las familias más acomodadas se hacían excavar un cubículo más o menos amplio en el que depositaban los sarcófagos de sus difuntos o, más sencillamente, en sus paredes excavaban tumbas como en las galerías comunes, a fin de tener reunidos a todos los parientes.

En la catacumba de Pánfilo, lo que más sorprende, en contra de lo que acaece en todas las demás, es el hecho de que los lóculos o sepulturas permanecen todavía tal como fueron cerradas en el momento del enterramiento, y hacen ver precisamente aquel estado en el que



Plano de la catacumba de Priscila.

fueron vistas y visitadas por los antiguos cristianos parientes de los allí sepultados. Se puede constatar cómo los *lóculos* llenan toda la pared desde lo alto, colocados uno sobre otro.

Cuando se han abierto algunos de estos lóculos, han aparecido esqueletos intactos; muy raramente, pero hay algún caso en que un lóculo contiene dos cadáveres. Actualmente la casi totalidad de los lóculos de las catacumbas romanas están abiertos y vacíos. Esto se explica, por una parte, por la gran antigüedad de las catacumbas y, por otra, porque fueron expoliadas en diversas ocasiones. Al estar situadas fuera de los muros de la ciudad, fueron vandálicamente destruidas con ocasión de las diferentes invasiones de las bárbaros, los cuales buscaban en ellas grandes tesoros.

Muy pocos cementerios permanecen desconocidos; pero el trabajo para identificar y excavar los cementerios romanos que son conocidos por fuentes literarias todavía no ha concluido. De hecho, con ocasión de las excavaciones para nuevos edificios en Roma, vienen a la luz nuevas catacumbas, como la que se descubrió en 1957 en la Vía Latina.

Los sarcófagos constituían una forma de sepultura más rica que estaba solamente al alcance de los cristianos económicamente poderosos; pero en los sarcófagos existe también una gran variedad, desde obras muy sencillas hasta verdaderas obras de arte llenas de esculturas.

e) Iluminación

Entre las mayores dificultades para el trabajo de los fosores estaba la *falta de luz* y la *falta de aire* en los subterráneos. Dificultades muy sensibles también para los visitantes de las tumbas de los seres queridos; es algo que todavía hoy se experimenta. Por eso se excavaron en algunos lugares más a propósito *lucernarios*, que introducían un poco de luz y de ventilación. Desde la cúpula de un cubículo se cortaba o excavaba una especie de chimenea que llegaba hasta la superficie e incluso la superaba un poco, a fin de que no cayese tierra dentro del lucernario.

Los lucernarios iluminaban solamente pocos ambientes de las catacumbas. Para poder desenvolverse por aquel intrincado mundo de galerías oscuras se empleaban velones, antorchas y también pequeñas *lámparas de barro cocido*. Se encuentran en gran cantidad en los subterráneos; algunas mezcladas con los escombros; otras sujetas a las paredes. Algunas lámparas están decoradas con figuras bien hechas y con profundo sentido simbólico: algunas llevan la imagen del Buen Pastor, otras un pez y algunas el sello de fábrica.



Plano de la catacumba de San Calixto.

f) Clausura e inscripciones de las tumbas

Nos limitamos a referir aquí la clausura de los lóculos, como la forma más frecuente de enterramiento. Mientras que otras formas de sepultura tienen una cubierta horizontal con gruesas lastras de mármol, por ejemplo los sarcófagos, en cambio los lóculos están cerrados verticalmente: algunas veces con lastras de mármol; habitualmente con tejas planas, generalmente de barro de color gris o rojo; las cubiertas se cerraban herméticamente alrededor de los lóculos con argamasa de cal y arena.

Los cubículos de las familias ricas se distinguían bien unos de otros por sus decoraciones; y por lo mismo sus propietarios los podían encontrar fácilmente en aquellas profundidades; pero no resultaba tan fácil encontrar un *lóculo* sencillo en aquellas galerías que constituían verdaderos laberintos carentes de luz. Para obviar esta dificultad, los antiguos cristianos recurrieron a los más variados métodos: el nombre del difunto inciso, como los *grafitti,* en torno al lóculo; nombre del difunto escrito con pintura roja sobre la cubierta; inscripciones sobre las lastras de mármol con el nombre y algunos datos sobre la edad o la vida del difunto, y alguna alusión a los parientes del mismo que le dedican la inscripción.

Otras veces la identificación se hacía por medio de la impresión de monedas en la argamasa fresca; lo cual permite a veces fechar algún lóculo, como uno de la catacumba de Pánfilo en el que están impresas varias monedas pertenecientes al emperador Aureliano (270-275).

Además de las monedas, se encuentran también otros objetos adheridos a las tumbas, como figuritas de marfil, trozos de cerámica, vidrios esmaltados de oro; uno de estos preciosos vidrios con la representación de un Buen Pastor con la oveja sobre sus hombros y esta inscripción a los lados: *Sabina bibe (sic) in pace cum Florentino (Sabina vive en paz con Florentino),* se encuentra todavía en un lóculo de la misma catacumba de Pánfilo.

g) Algunas inscripciones célebres

Todos los cementerios paleocristianos, pero especialmente las catacumbas romanas, han conservado un gran número de inscripciones sepulcrales, muchas de las cuales ya no están sujetas a sus correspondientes lóculos, sino, en el mejor de los casos, caídas de sus puestos y mezcladas con los escombros de las galerías; y en muchos casos esparcidas por diversos museos muy lejos ya de la Ciudad Eterna.

Estas inscripciones ofrecen casi siempre el nombre del difunto, con frecuencia la fecha de la muerte, los años, meses y días que

vivió[35], y también expresiones de su fe, augurios, oraciones y expresiones de afecto de sus familiares. Con frecuencia las expresiones de fe se representan con símbolos muy expresivos, como anclas de pie y en sentido de reposo, palomas, racimos de uvas, figuras del Buen Pastor, el árbol de la vida, etc. El idioma empleado es el latín, con abundantes faltas de ortografía, pero hay también algunas en griego; durante el siglo III el griego estuvo muy de moda en Roma.

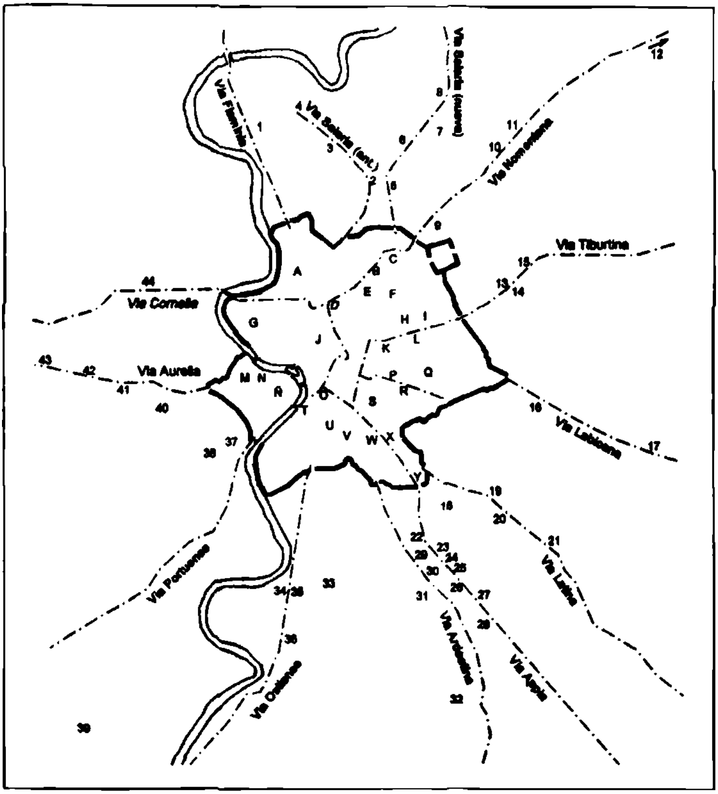
En la catacumba de San Calixto hay una inscripción en griego que solamente contiene los nombres de las dos difuntas, *Rufina* e *Irene* (en griego), cuyo único indicio de su fe cristiana queda patente en la cruz *grabada al lado de sus nombres. En otras ocasiones una frase lacónica* como ésta, *Eupraxia vivas in Deo*, junto al monograma de Cristo, expresa una multitud de ideas del estilo de vida de las comunidades cristianas primitivas, además de indicar que la Iglesia gozaba ya de la paz constantiniana.

Los familiares de Faustiniano, nombre que aparece grabado en una lápida, no tuvieron necesidad de emplear palabras para expresar la fe de su familiar difunto, les bastó con grabar al lado del nombre un áncora, una paloma y un cordero; tres símbolos que expresan el retorno de Faustiniano junto a Dios y su reposo definitivo junto a él, pues el cielo está representado en esa triple imagen: como puerto en el cual está *anclada* la nave del alma después de la travesía sobre el borrascoso mar de la vida; como el arca de Noé, a la cual regresa la *paloma* con el ramo de olivo, y como *oveja* perteneciente al rebaño del Buen Pastor.

No es menos bella la inscripción de la niña Apuleya que se conserva, como las anteriores, en la catacumba de San Calixto. Además de los años de la niña, contiene la indicación de que sus padres hicieron la tumba de su pequeña difunta; y con dos símbolos expresan la fe y la esperanza de que Apuleya se encuentra ya en el paraíso: a la izquierda de la lápida hay un olivo, símbolo del cielo, y a la derecha el Buen Pastor que lleva la oveja sobre sus hombros, es decir, Cristo que lleva el alma de la pequeña Apuleya al paraíso; y en la inscripción el recuerdo de los padres para su hija inolvidable: *«Apuleya Crysópolis que vivió siete años y dos meses; sus padres hicieron (la tumba) para su hija queridísima»*.

No es menos conmovedora la lápida de la niña Ciriaca que, además del nombre, lleva el retrato de la difunta, representada jugando con un aro; puede ser un ejemplo de decoración funeraria personal.

[35] De las estadísticas que se han hecho con las indicaciones de la edad de los difuntos enterrados en las catacumbas romanas habría que deducir que la media de vida que aguardaba a sus contemporáneos no sobrepasaría los 17 años; pero, evidentemente, los datos son muy escasos.



Mapa topográfico de las catacumbas romanas

Interior: (A) Lucina. (B) Gaio. (C) Curiaco. (D) Marcelo. (E) Vestina. (F) Pudente. (G) Dámaso. (H) Práxedes. (I) Eusebio. (J) Marco. (K) Apóstoles. (L) Equicio. (M) Calixto. (N) Crisógono. (Ñ) Cecilia. (O) Anastasio. (P) Clemente. (Q) Santos Marcelino y Pedro. (R) Emiliana. (S) Bizante. (T) Sabina. (U) Prisca. (V) Balbina. (W) Fasciola. (X) Sixto. (Y) Anónima.

Exterior: (1) San Valentín. (2) Pánfilo. (3) Basila o San Hermes. (4) *Ad clivum cucumeris*, o también *ad VII palumbas*. (5) Máximo o Santa Felícitas. (6) Trasón o San Saturnino. (7) *Giordani*. (8) Priscila. (9) San Nicomedes. (10) Santa Inés. (11) Cementerio mayor. (12) San Alejandro. (13) Novaciano. (14) Ciriaca o San Lorenzo. (15) San Hipólito. (16) San Cástulo. (17) *Ad duas lauros* o Santos Pedro y Marcelino. (18) Santos Gordiano y Epímaco. (19) *Ferrua*. (20) Aproniano. (21) San Esteban. (22) San Sotero. (23) Vibia. (24) Hipogeo de los cazadores. (25) Santa Cruz. (26) San Calixto. (27) Pretextato. (28) *Ad catacumbas* o San Sebastián. (29) Balbina. (30) Basileo o Santos Marcos y Marceliano. (31) Domitila. (32) *Nunziatella*. (33) Conmodila. (34) San Pablo. (35) San Timoteo. (36) Santa Tecla. (37) *Ad insalsatos* o San Félix. (38) *San Ponciano*. *(39) Santa* Generosa. *(40)* San Pancracio. *(41) Santos Proceso y Martiniano*. (42) Dos Félix. (43) Calepodio o San Calixto. (44) San Pedro.

h) Plano de las catacumbas de Roma

La red tan extensa y complicada de galerías subterráneas de las catacumbas, a veces con dos pisos como es el caso de las catacumbas de Priscila y *Ferrua*, está compuesta a veces por la conjunción de varios núcleos, originariamente independientes entre sí, pero muy cercanos, como sucedió con las catacumbas de San Calixto y de Domitila; y cada uno de ellos con su propia escalera de acceso que conduce a una galería desde la cual se ramifican otras galerías laterales con sus lóculos y cubículos, que dan la impresión de un laberinto del cual resulta muy difícil salir.

Se hallan catacumbas a lo largo de todas las antiguas calzadas o vías romanas que tenían su punto de partida en el Foro Romano; señalamos el nombre de las catacumbas, empezando por la *Vía Cornelia*, que pasaba al lado mismo de la *tumba de san Pedro*, siguiendo el movimiento de las agujas del reloj, y según se sale de Roma:

— *Vía Flaminia:* Catacumba de San Valentín.

— *Vía Salaria antigua:* Catacumbas de Pánfilo, Basila (o de San Hermes) y *Ad clivum cucumeris*.

— *Vía Salaria nueva:* Catacumbas de Máximo (o Santa Felícitas), Trasón (o *Ad Sanctum Saturninum)*, Giordani y Priscila.

— *Vía Nomentana:* Catacumbas de San Nicomedes, Santa Inés, *Cementerium maius* (Cementerio mayor) y San Alejandro.

— *Vía Tiburtina:* Catacumbas de Novaciano, Ciriaca (o San Lorenzo) y San Hipólito.

— *Vía Labicana:* Catacumbas de San Cástulo y *Ad duas lauros* (o Santos Pedro y Marcelino).

— *Vía Latina:* Catacumbas de los Santos Gordiano y Epímaco, Aproniano, *Ferrua*[36] (en la calle Dino Compagni) y San Esteban.

— *Vía Apia:* Catacumba anónima (a la salida misma de la ciudad), San Sotero, Vibia, Hipogeo de los cazadores, Santa Cruz, San Calixto, Pretextato y *Ad catacumbas* (o San Sebastián).

— *Vía Ardeatina:* Catacumbas de Balbina, Basileo (o de los Santos Marcos y Marceliano), Domitila (actualmente unida a la de San Calixto) y *Nunziatella*.

— *Vía Ostiense:* Tumba de san Pablo y catacumbas de Conmodila, San Timoteo y Santa Tecla.

— *Vía Portuense:* Catacumbas *¿Ad insalsatos?* (entre la vías Aurelia y Portuense, más cerca de ésta), San Ponciano y Santa Generosa.

[36] Esta catacumba fue descubierta al hacer la cimentación de un nuevo edificio en la Vía Latina; al carecer de nombre se le dio el del P. Antonio Ferrua, entonces Secretario de la Pontificia Comisión de Arqueología, que fue el primero en explorarla.

— *Vía Aurelia:* Catacumbas de San Pancracio, Santos Proceso y Martiniano, Dos Félix y Calepodio (o de San Calixto).
— *Vía Cornelia:* Tumba de san Pedro y necrópolis cristiana circundante.

Hay también algunas catacumbas cristianas, pero pertenecientes a sectas o grupos heréticos; algunas volvieron a la paz de la Iglesia y en ellas se pueden encontrar vestigios sectarios y ortodoxos.

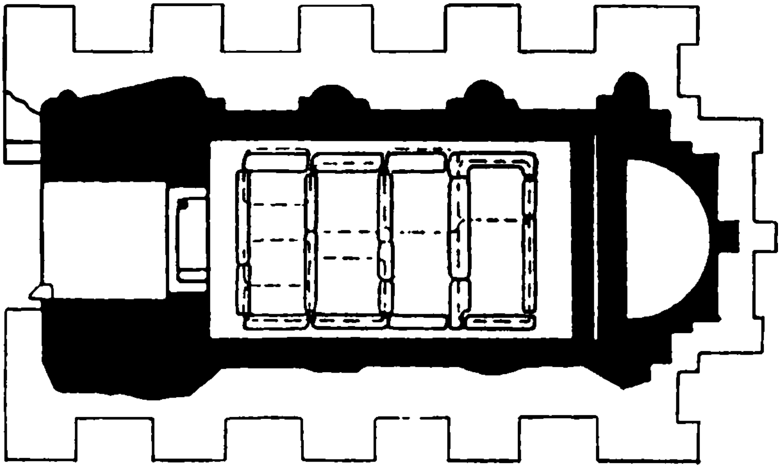
La mayor parte de las catacumbas fueron excavadas, o por lo menos tuvieron un gran desarrollo, después de haber sido enterrado en su recinto algún santo, cuyo nombre generalmente pasó a designar la catacumba; y todas, menos la de Novaciano, se mencionan en documentos oficiales. Las catacumbas más importantes, como *Domitila, Priscila, Calixto* y *Pretextato,* se remontan, en sus núcleos más originarios, hasta finales del siglo I o principios del siglo II; y eran propiedad de patricios romanos que las entregaron para uso común de la Iglesia de Roma; pero solamente a finales del siglo II o principios del siglo III la Iglesia se reservó la administración y se encargó de su mantenimiento. Hay algunas catacumbas que no tuvieron en su recinto los restos de ningún mártir; y ello fue causa de que no se mencionen en los libros litúrgicos ni en las guías romanas de peregrinos.

i) Algunos monumentos más notables de las catacumbas

Entre las numerosas catacumbas de Roma, todas de gran importancia arqueológica incluidas las más pequeñas, hay algunos monumentos de especial relieve. Enumeramos aquí solamente algunos de especial trascendencia.

— *La capilla griega de la catacumba de Priscila.* Me atrevo a considerarla como la perla preciosa entre todas las joyas catacumbales. Se trata de una pequeña capilla con tres pequeños ábsides habilitada para el culto; se le ha dado el apelativo de *Capilla Griega* por unas inscripciones en griego pintadas en los ábsides. Este ambiente está fechado unánimemente por los arqueólogos como perteneciente a la segunda mitad del siglo II; y está situada al lado mismo del arenario que dio origen a esta catacumba.

En la parte anterior de la capilla está la historia de Susana en tres escenas. Sobre el arco central están la Virgen y los tres Reyes Magos; esta imagen de la Virgen podría ser la más antigua que poseemos, anterior incluso a la Virgen con el profeta Balaán, aunque haya sido más habitual decir que el profeta representado al lado de la Virgen es Isaías, que se halla en otro ambiente de la misma catacumba de Priscila. Encima de la hornacina central, pintada sobre fondo rojo, está la simbólica representación de un banquete de siete personas, que alude



Martyrium de La Alberca (Murcia).

a la eucaristía; entre los siete personajes sentados hay una mujer con vestidos preciosos y enjoyada que pudiera ser una representación de la Iglesia de Roma.

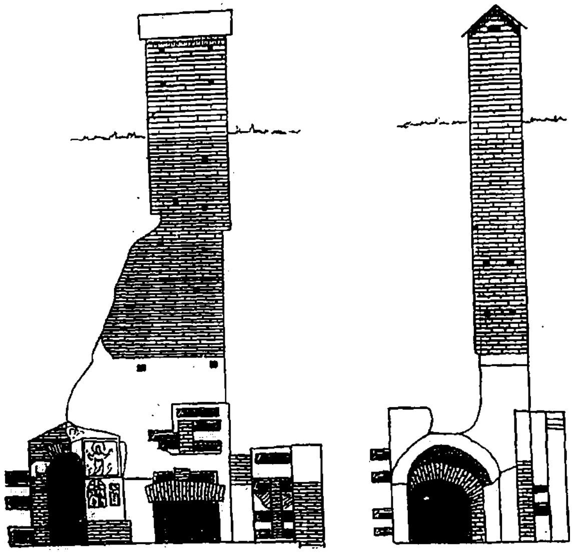
– *Tumbas de mártires.* El mayor tesoro de las catacumbas romanas no son ni las imágenes ni las inscripciones, ni los sarcófagos suntuosos, sino las tumbas de los mártires, aunque en la actualidad ya no queda nada más que el lugar de su emplazamiento, puesto que las reliquias de estos héroes de la fe fueron posteriormente trasladadas a diferentes iglesias de Roma o de otros lugares de la cristiandad. Solamente en la catacumba de Priscila hay un lóculo intacto que, en opinión de su descubridor, Juan Bautista de Rossi, sería la tumba originaria del mártir Verecundo, porque sobre las tejas planas de la cubierta figura su nombre y en la argamasa de juntura de las dos tejas una mano pintó una *M* sobre una *palma,* que significarían la M de mártir y la palma de la victoria; esta tumba ha permanecido intacta merced a un derrumbamiento que la mantuvo oculta hasta que la descubrió el arqueólogo Juan Bautista de Rossi; merece menos credibilidad la opinión de la arqueóloga Margarita Guarducci, que dice que la *M* sería una invocación a la Virgen María.

— *La Cripta de los Papas en la catacumba de San Calixto.* La cripta más venerada de las catacumbas romanas es sin duda la *Cripta de los Papas* en la catacumba de San Calixto. Fue construida por el propio papa Calixto (217-222), del cual recibió el nombre.

En esta cripta fueron enterrados desde al año 235 al año 283 nueve papas, entre los cuales figuran tres mártires: Ponciano, Fabián



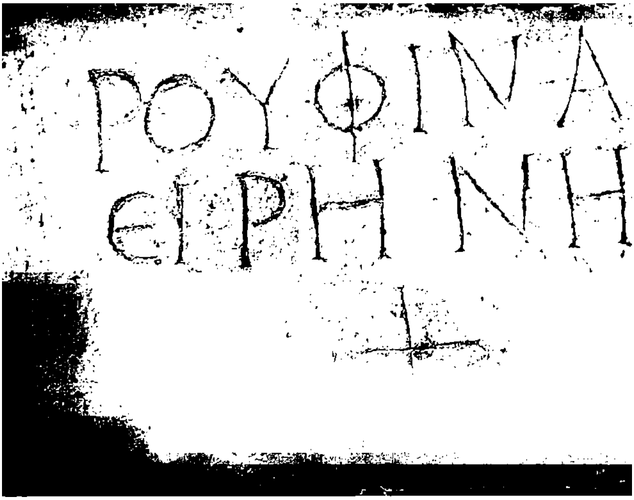
Cella tricora (mausoleo) sobre San Calixto.



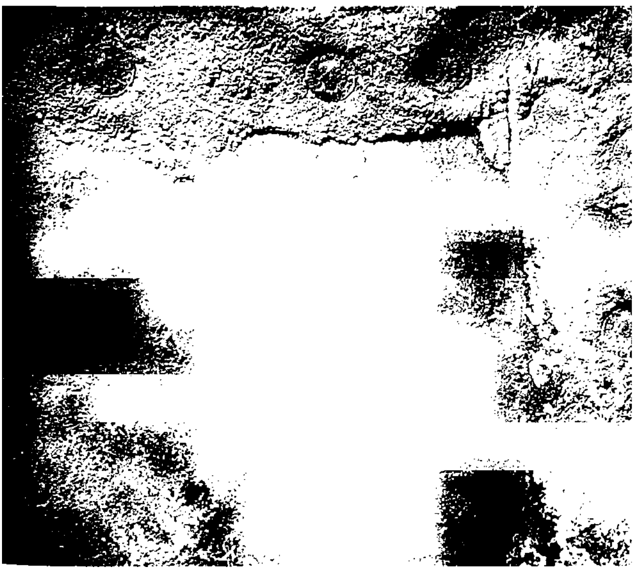
3. Lucernarios (San Calixto).



4. Fosor (San Calixto).



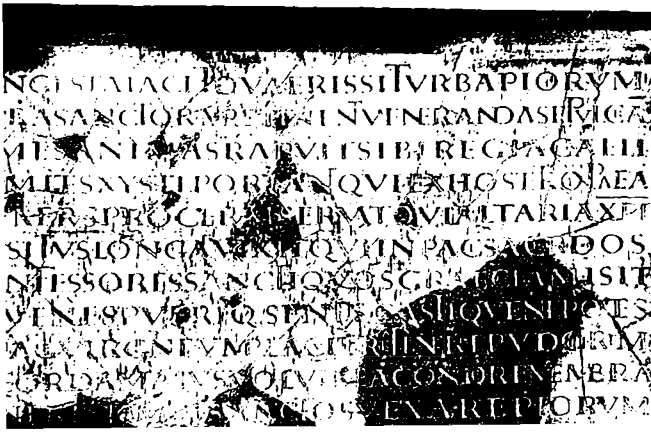
5. Inscripción de Rufina e Irene (s. III) (San Calixto).



Monedas del emperador Aureliano (270-275) impresas en



7. Inscripción de Faustiniano con paloma, oveja y ancla.



9. Nombre de las difuntas: Marcella, Máxima (Catacumba de Domitila).



10. Necrópolis preconstantiniana: entrada a algunos mausoleos (Vaticano).



Sarcófago: Buen Pastor (Museo de los Conservadores, Roma).



Reconstrucción del ábside de la basílica constantiniana de San Pedro (Vaticano).

3. Tumba de san Pedro en la necrópolis vaticai (Vaticano).



Sarcófago de Livia Primitiva (Museo del Louvre,

y Sixto; en ella se conservan fragmentos de las lápidas sepulcrales de cinco papas, en las que además del nombre figura también el título de obispo y en algunas el de mártir. La tumba del fondo que tiene un puesto de honor, se puede decir con certeza que es la del papa Sixto II, que fue martirizado en el año 258 con cuatro diáconos, mientras presidía una asamblea litúrgica de la comunidad; pero no en la misma cripta, como se suele decir, sino en alguna iglesia doméstica existente en el espacio cementerial a cielo abierto que estaba encima de la catacumba.

Cuando en 1854 el arqueólogo Juan Bautista de Rossi descubrió este lugar, cuyo recuerdo se reducía a simples noticias literarias, los cristianos del mundo entero exultaron de entusiasmo; y el propio papa Pío IX, a la vista de las humildes tumbas de sus predecesores en la Silla de Pedro, no pudo contener las lágrimas de emoción.

— *Inscripción de San Dámaso en la Cripta de los Papas.* Se trata posiblemente de la inscripción mas bella e inspirada de las muchas que compuso el papa español san Dámaso (366-384) en memoria de los mártires romanos; estaba dedicada a todos los mártires de la catacumba de San Calixto. Al descubrirse la *Cripta de los Papas* solamente aparecieron fragmentos de esta inscripción, con los cuales, sin embargo, pudo ser restaurada.

Este venerable lugar tuvo una noble decoración de mármol, de la que se conservan un par de bellas columnas. Sobre el arco de entrada se ve todavía un gran monograma de Cristo.

— *Cripta de Santa Cecilia en la catacumba de San Calixto.* Una de las mártires más veneradas en la Iglesia universal es sin duda santa Cecilia, a pesar de que todo lo que se sabe con certeza de ella es muy poco, porque las actas de su martirio carecen por completo de fundamento histórico; incluso su patronato sobre los músicos se debe a una mala lectura de un pasaje de sus actas martiriales. Existe, sin embargo, como garantía de historicidad, su antigua cripta, muy próxima a la *Cripta de los Papas,* en la catacumba de San Calixto; en ella se han conservado algunas pinturas antiguas que documentan la gran veneración que se le ha tenido a esta mártir. El papa Pascual I (817-824) sacó el sarcófago de la santa, que estaba en la gran hornacina en la que ahora se halla una copia de la estatua de santa Cecilia esculpida por Maderno, y lo transportó a la basílica actual de la santa en el Trastévere.

— *La basílica subterránea de San Hermes en la catacumba de San Hermes o de Basila.* Es una verdadera basílica subterránea catacumbal; fue construida en el siglo IV con ladrillos; grandes arcadas sobre pilastras sostienen la cúpula; es la más grande de las existentes en las catacumbas romanas: mide 20 m. de largo por 7 de ancho y 12 de altura. Sobre el ábside se abre el lucernario, única fuente de luz para este gran espacio. Fue dedicada al mártir san Hermes, quien,

según el himno que san Dámaso le dedicó, era oriundo de Grecia; pero no fue prefecto de Roma como quieren sus legendarias actas martiriales porque nunca existió un prefecto de Roma con ese nombre; fue martirizado en el siglo III. En su monumental sencillez, esta basílica subterránea es el testimonio más elocuente del fervoroso culto que la Iglesia primitiva de Roma tributó a sus mártires.

— *Los bodegueros de la catacumba de Priscila.* En el Imperio Romano había organizaciones sociales, cuyos miembros unidos en vida por lazos comunes de profesión laboral o artística, querían permanecer unidos incluso después de la muerte; y para ello adquirían áreas sepulcrales que adornaban con los atributos de su profesión.

Otro tanto ocurrió con los cristianos, los cuales, una vez convertidos a la nueva fe de Cristo, continuaban ejerciendo sus antiguas profesiones u oficios; algunos cristianos se asociaron también para labrarse un lugar de enterramiento. No es infrecuente la presencia de figuras de difuntos en el ejercicio de su oficio: herbolarios, panaderos, campeones del circo, fosores; algo por el estilo es lo que atestigua el llamado cubículo de los *bodegueros* existente en la catacumba de Priscila: allí se ven dos grandes cubas y un grupo de siete hombres que transportan una tercera cuba. No cabe duda de que se trata o de una familia o de una asociación de vinateros.

Esta figura, que todavía hoy nos parece muy curiosa, debió de llamar especialmente la atención de los «descubridores» de las catacumbas, porque algunos de ellos, como los célebres Antonio Bossio (Bossius) y Chacón (Ciaconius), en el siglo XVI, y Juan Bautista Rossi en el siglo XIX, quisieron dejar constancia de su paso por este cubículo y escribieron allí sus nombres al estilo de los *grafitti* que dejan los turistas modernos sobre los monumentos públicos

j) Leyendas en torno a las catacumbas romanas

Las catacumbas romanas han generado muchas leyendas. La más importante, y que acarrea notables confusiones históricas, es la que afirma que el intrincado laberinto de galerías subterráneas fue un lugar muy a propósito para que se refugiaran los cristianos en tiempos de persecución. Nada más lejos de la realidad: las catacumbas, como cementerios que eran, estaban perfectamente localizados por las autoridades municipales de Roma; por tanto, a los perseguidores les habría sido muy fácil dar con los cristianos; además, hasta la paz constantiniana las catacumbas romanas eran muy pequeñas porque se excavaban a medida que lo exigía la necesidad de nuevos enterramientos; y el escaso número de cristianos existentes en la capital del Imperio no exigía galerías muy extensas; inmediatamente antes del Edicto de

Milán (313) los cristianos no pasaban del 10 % en todo el Imperio; la gran expansión de las catacumbas tuvo lugar después de esa fecha porque el número de cristianos se incrementó de un modo extraordinario. Esta leyenda ha sido fraguada en tiempos modernos por la más que cálida imaginación del cardenal Wissemann, que escribió la novela *Fabiola*, y por la más calenturienta imaginación de los cineastas, que han producido películas como *Los últimos días de Pompeya*, *La túnica sagrada*, *Quo vadis*, y otras muchas que están llenas de inexactitudes y de anacronismos.

No menos peligrosa ha sido la leyenda de que las catacumbas estaban repletas de cuerpos de mártires; lo cual dio ocasión a verdaderos expolios indiscriminados que han inundado de reliquias de mártires muchas iglesias y monasterios de toda Europa; sin duda, muchas de las reliquias que en innumerables iglesias se veneran son simplemente restos de buenos o menos buenos cristianos enterrados en las catacumbas; pero no mártires, a no ser en la imaginación de quienes los robaron de sus nichos.

Ciertamente, algunos mártires fueron sepultadas en las catacumbas; pero a la mayor parte de ellos se les dio sepultura en cementerios a cielo abierto, y sus tumbas fueron cuidadosamente protegidas por la Iglesia de Roma; de modo que, cuando las catacumbas no pudieron ser visitadas por la inestabilidad social de los tiempos, los mismos papas se preocuparon por trasladar las reliquias de los mártires a iglesias dentro de las murallas de Roma; especialmente el papa Pascual I (817-824), el cual construyó varias basílicas, como la de Santa Cecilia, en el Trastévere, a donde trasladó el cuerpo de la santa mártir, la de Santa María in Dominica y, sobre todo, la de Santa Práxedes, muy próxima a la fachada principal de Santa María La Mayor, toda ella resplandeciente de bellísimos mosaicos, en cuya cripta se hallan varios sarcófagos muy grandes que contienen las reliquias de muchos mártires que anteriormente estaban en las catacumbas; nada menos que dos mil mártires, según algunos historiadores medievales.

Otra leyenda que ha favorecido la credulidad piadosa de los fieles ha sido provocada por el hecho de que en muchas tumbas de las catacumbas se han encontrado frascos de cristal que sobresalen de la misma tumba; y esto ha dado pie a la creencia de que eran las célebres ampollas que contenían la sangre de los mártires allí enterrados; pero la realidad es muy distinta, porque esos frascos eran colocados allí para llenarlos de perfumes por parte de los parientes que acudían a visitar a sus familiares difuntos; se trata del mismo sentimiento que reflejan las flores que los familiares depositan actualmente en las tumbas de sus difuntos; además, esos perfumes purificaban el ambiente de las galerías que, de por sí, estaba muy contaminado por la escasez de ventilación de aquellos subterráneos. En modo alguno contenían la sangre de los mártires, que sí es cierto que los cristianos

procuraban recoger empapando paños que después guardaban celosamente como reliquias; se conocen casos en los que los cristianos depositaban paños allí mismo donde el mártir iba a ser degollado a espada para que su sangre los empapara.

k) Decadencia y recuperación de las catacumbas

El celo de los cristianos de Roma por sus catacumbas, lugar de enterramiento de sus seres queridos durante generaciones y generaciones, tuvo su *edad de oro* bajo el pontificado de san Dámaso (366-384) y se mantuvo en plena vigencia hasta finales del siglo v. Prueba de ello son los restos arqueológicos que se conservan de esa centuria; también hay algunos monumentos de interés que son posteriores al siglo v; los hay incluso de los siglos VIII y IX; pero, debido a la inestabilidad social que hacía insegura la salida de los muros de la ciudad, las visitas a las catacumbas se hicieron cada día más escasas, sobre todo cuando se generalizó la costumbre de enterrar dentro de la ciudad, incluso dentro de las iglesias o en cementerios circundantes a las mismas; el hecho es que desde el siglo VI se inició su decadencia progresiva hasta el punto de que algunos siglos después desapareció hasta el recuerdo mismo de las catacumbas.

Pero, a partir del siglo XVI, de nuevo las catacumbas se convirtieron en meta de peregrinación; durante estos último siglos han llegado a Roma cristianos y no cristianos de todo el mundo; y una de sus visitas, piadosa o simplemente turística, se destina indefectiblemente a recorrer esas galerías sagradas, ya sea para admirar esas obras monumentales, casi faraónicas, ya sea para venerar la memoria de la fe de aquellos héroes del cristianismo primitivo de Roma, que no dudaron en derramar su sangre por el Señor Jesús.

l) La decoración de las catacumbas: un mundo subterráneo lleno de colores y de imágenes

Edward Syndicus describe muy bien el contexto artístico en el que surgió la decoración cristiana, no sólo en los ambientes funerarios de las catacumbas, sino también en el entorno de sus viviendas, en un evidente contraste con lo que acaece habitualmente en el ambiente de la vida cotidiana en la actualidad:

> «Muy difícilmente podemos hacernos una idea de cuánto los antiguos amasen las imágenes. Mientras en la actualidad las paredes de una habitación están tapizadas o pintadas con un solo color o con sobrios motivos decorativos, entonces un espacio estaba animado con

un sistema agradablemente fantástico de arquitecturas pintadas, ampliado por vistas prospécticas; y estas salas, galerías y pérgolas brillaban con palomas, pavos reales, peces, amorcillos, y pastores[37]».

A primera vista parecería que el cristianismo, en cuanto que procedía de una religión que rechazaba la decoración de sus casas y de sus templos con imágenes, tendría que haber rechazado, por el peligro de idolatría, la decoración de sus casas con imágenes; y si bien es verdad que los cristianos se resistieron al principio a hacer uso de las imágenes, no es menos cierto que, ya desde el siglo II, se sumergieron en aquel mundo lleno de colores y de imágenes tan propio del contexto ambiental romano, que no podía prescindir de las expresiones figurativas.

Los romanos ponían sin duda todo ese mundo lleno de colores al *servicio de la vida;* también los cristianos lo hicieron en la decoración de sus ambientes familiares; pero de toda esa producción figurativa que acompañaba la vida cotidiana de los cristianos no ha llegado a nuestros días ninguna muestra; sin embargo, podemos hacernos una idea de la misma por las expresiones figurativas procedentes de la decoración de las casas romanas descubiertas en Pompeya.

Lo único que ha llegado a nosotros de todo ese mundo de colores de la decoración cristiana de los primeros siglos no estaba precisamente al servicio de la vida sino más bien *al servicio de la muerte,* en cuanto que procede de los ambientes funerarios de las catacumbas; para encontrar otros géneros decorativos que pueden, solamente en cierto modo, recordar las decoraciones de las casas cristianas, habrá que esperar al mar de colores de los mosaicos de las basílicas cristianas de Roma y especialmente de Constantinopla y de Rávena: todo un nuevo estallido de color puesto *al servicio de la liturgia.*

5. CEMENTERIOS PALEOCRISTIANOS EN ESPAÑA

Las sepulturas paleocristianas de España muestran usos y costumbres idénticos o muy parecidos a los de las demás regiones cristianas del Imperio Romano. Los cementerios son sobre tierra o a cielo abierto; no hay catacumbas propiamente dichas; en algunas ciudades como La Alberca (Murcia), Ávila, Jumilla (Murcia), Mérida, Granada, Zaragoza, Tarragona, Barcelona y Gerona hay pequeños hipogeos y criptas con arcosolios.

Los cadáveres eran depuestos en «formas» en la tierra desnuda o revestidas de planchas o tégulas de cerámica y cubiertas con lastras de mármol; se han encontrado algunas cubiertas de mosaico, que parecen

[37] Citado por L. M. MARTÍNEZ-FAZIO, *Iconografía paleocristiana para uso de los alumnos* (Roma 1978) 3.

ser deudoras de una influencia proveniente del norte de África, donde este tipo de lastras es muy abundante; cajas de madera, ánforas, sarcófagos de plomo, de baldosas, de piedra caliza y de mármol, de los que se conservan espléndidos ejemplares; en el cementerio de Manacor hay tumbas excavadas en la roca.

Entre los cementerios al aire libre sobresale la necrópolis de san Fructuoso de Tarragona (entre el siglo III y el V), que comprende más de mil sepulturas dispuestas en varios niveles. Las basílicas cementeriales tienen áreas funerarias dentro y en torno a las mismas. En Constantí (Tarragona), existe un edificio funerario, con nichos, de finales de la época constantiniana, que es conocido con el nombre de *Centocelles* por su parecido con el palacio de los *cien departamentos* construido por Trajano en Civitavecchia, en las cercanías de Roma; externamente es cuadrado, pero en su interior tiene forma circular con una cúpula semiesférica con mosaicos de gran valor con escenas de caza y, sobre todo, con escenas bíblicas: Daniel entre los leones, Jonás, jóvenes en el horno de Babilonia; no consta con certeza que estuviese dedicado al culto cristiano; pero el edificio sí es cristiano, aunque pudiera ser que en sus orígenes fuesen las termas de una espléndida mansión romana.

CAPÍTULO III

ARQUITECTURA PALEOCRISTIANA

BIBLIOGRAFÍA

CULLMAN, O., *Petrus. Jünger-Apostel-Martyr* (Zürich 1952); DEL VOYE, Ch., *Recherches récents sur les origines de la basilique paléochretienne*: Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire orientale et slave (Bruselas 1957); GUARDUCCI, M., *Le reliquie di Pietro sotto la Confessione della Basilica Vaticana* (Ciudad del Vaticano 1965); ID., *Le reliquie di Pietro sotto la Confessione della Basilica Vaticana: una messa a punto* (Roma 1967); KIRSCHBAUM, E.-JUNYENT, E.-VIVES, J., *La tumba de san Pedro y las catacumbas romanas* (Madrid 1954); KRAUTHEIMER, R., *Corpus Basilicarum christianarum* (Roma 1939); ID., *Arquitectura paleocristiana y bizantina* (Madrid 1984); LEMERLE, P., *La publication des fouilles de la Basilique Vaticane et la question du Tombeau de Saint Pierre*: Revue Historique 208 (1952) 205-227; MELIDA, J. R., *El arte romano-cristiano*, en M. MENÉNDEZ PIDAL (dir.), *Historia de España*. II: *España Romana*, p.719-720; PLAZAOLA, J., *Historia y sentido del arte cristiano* (Madrid 1996); POZO MUNICIO, J. M., *Petros ení: «Pedro está aquí»*: Nueva Revista 28 (1993); VYSSCHAERT, J., *Réflexions sur les fouilles vaticanes. Le Rapport officiel et la critique*: Rev. Hist. Ecclesiastique 48 (1953) 563-631 y 49 (1954) 5-58.

1. SIGNIFICADO DE LA PALABRA *IGLESIA*

— *Etimología:* La palabra iglesia, del griego *ekklesía*, proviene del verbo *ek-kaleo*, que significa *convocar*.

— *Noción teológica:* Reunión o comunidad de los creyentes en la misma fe.

— *Noción litúrgica:* Comunidad eclesial reunida para la celebración del culto cristiano.

— *Noción arquitectónica:* Lugar donde se reúne la comunidad para la celebración del culto. La arqueología cristiana estudia la iglesia en cuanto lugar que delimita un espacio concreto donde se reúne la comunidad eclesial.

— *Casa de Dios y casa de los hombres:* Se trata de una concepción religiosa y material a la vez; es el espacio indefinible respecto a Dios, y espacio definible respecto a los fieles; pero ambos aspectos se unen íntimamente entre sí como continente y contenido.

2. ORIGEN DEL EDIFICIO DESTINADO AL CULTO CRISTIANO

a) Ecclesia domestica

La *ecclesia domestica* era la reunión litúrgica de los cristianos en las casas privadas; sobre ella hay abundantes testimonios en el Nuevo Testamento. Al principio no había iglesias o lugares destinados específicamente para el culto cristiano. La primera comunidad cristiana de Jerusalén tenía dos lugares en los que se reunía para el culto:

— el *templo,* donde subían a orar, según la costumbres tradicional del pueblo judío (Hch 2,46; 3,1; 5,21);

— las *casas familiares,* donde celebraban el culto específicamente cristiano: oración, escucha de la palabra y fracción del pan (Hch 2,42-46; 12,12).

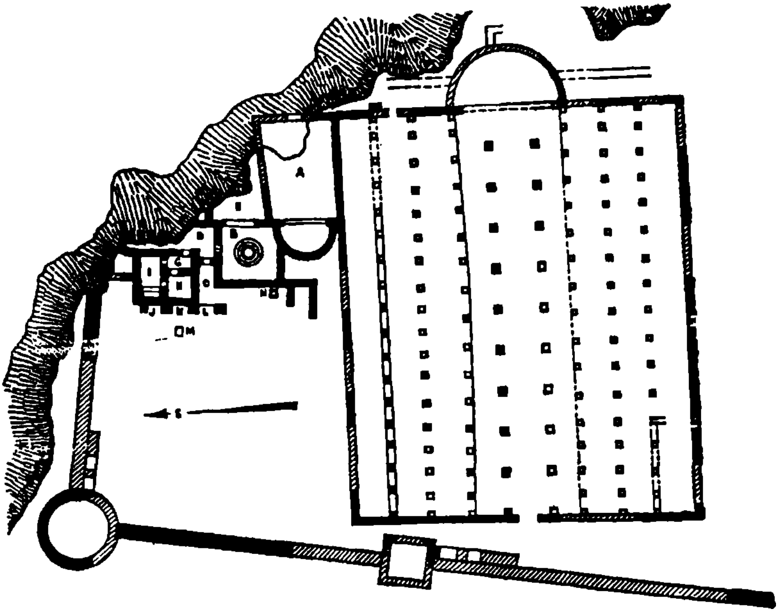
Los primeros lugares de reunión de la comunidad cristiana de los que se tiene alguna noticia fueron el *Cenáculo* o *sala grande,* en el *piso superior* (Lc 22,11; cf. Mc 14,15; Hch 1,13), y la casa de María, la madre de Juan Marcos (Hch 12,12-17).

b) Domus Ecclesiae

La práctica de la comunidad primitiva de Jerusalén se siguió en las demás comunidades de la cuenca del Mediterráneo donde se iba implantando la Iglesia. Es más conocida la organización de la Iglesia de Roma; san Pablo da abundantes referencias sobre las *iglesias domésticas:* «La Iglesia que está en su casa»; concretamente en Roma, era la casa del matrimonio compuesto por Áquila y Priscila (Rom 16,5): fue el propio Pablo quien inventó el apelativo de *iglesia doméstica:* Hch 16,11-15; 20,7-12; Rom 16,3.5; 16, 23; 1 Cor 16,19; Col 4,15.

Durante casi un siglo, las comunidades cristianas se reunieron para el culto en aquellas *casas particulares,* en las que había una sala amplia para acoger a una comunidad numerosa; todavía en tiempos de san Justino († 163), los fieles se reunían en las casas de los cristianos más pudientes; una de las más conocidas, fuera de Roma, es la de Dura Europos (Irak), en la confluencia de los ríos Tigris y Éufrates.

Al expandirse la joven Iglesia, algunas de estas casas fueron adquiridas por las diversas comunidades cristianas, que las adaptaron a las crecientes necesidades del culto y de la administración; a lo largo del siglo III, las comunidades más numerosas como Roma, Alejandría, Antioquía y otras, a pesar de las leyes persecutorias del Imperio Romano, construyeron pequeñas iglesias, a las que con frecuencia se les dio el apelativo de *Domus Dei;* lo cual significa que la palabra



Basílica de Tipasa (Argelia).

ecclesia, de *asamblea litúrgica* pasó a significar el *edificio* en que se reunía la comunidad cristiana.

A finales del siglo II los cristianos ya tenían verdaderos *edificios sagrados;* según Hipólito Romano, los perseguidores entraron en la *casa de Dios* y apresaron a varios cristianos mientras oraban y alababan a Dios; y en tiempos de Alejandro Severo (222-235) un grupo de bodegueros se opusieron a que los cristianos levantaran *un edificio de culto* en las inmediaciones de su negocio de vinos; pero el emperador les dio la razón a los cristianos. En la lejana Dura Europos (Irak) se halla la más antigua y más importante *Domus Ecclesiae* o *Casa cristiana* que se conoce y que, según un *grafitto,* se remonta al año 232. Las actuales basílicas romanas de San Clemente, San Martín de los Montes, Santos Juan y Pablo y San Pedro *in vinculis* fueron también inicialmente verdaderas *Domus Ecclesiae.*

El filósofo pagano Porfirio es testigo de que los cristianos, en el último tercio del siglo III, «imitando los edificios de los templos paganos, edificaron grandes casas donde se reunían para la oración»; y el canon 36 del Concilio de Elvira disponía que en los edificios de culto no hubiera pinturas; Eusebio de Cesarea, refiriéndose a los tiempos iniciales del imperio de Diocleciano, dice que los cristianos levantaron

grandes iglesias porque los edificios anteriores ya no eran suficientes; por el mismo historiador consta la existencia de grandes iglesias en Bitinia, Galacia, Tracia, Ponto, Italia, África, España y las Galias.

Durante la persecución de Diocleciano fueron confiscados, y en su mayor parte destruidos, estos edificios de culto pertenecientes a la Iglesia; y el Edicto de Milán (313) obligó al fisco a devolver a la *comunidad de los cristianos* los lugares de culto que estuvieran en poder del Estado, y también los que hubieran pasado a manos de particulares, pero en este caso el propio fisco les pagaría la indemnización correspondiente.

El papa Marcelo (308-309) reorganizó en Roma las salas de reuniones de la comunidad; y constituyó 24 *títulos*[38], muchos de los cuales habían sido antiguas *iglesias domésticas*.

3. ORIGEN DE LA *ECCLESIA BASILICALIS*

Después de la paz constantiniana, con la afluencia masiva de nuevas conversiones, esas pequeñas *Domus Dei* ya no eran suficientes para dar acogida a los fieles. Eusebio de Cesarea[39] recuerda que los lugares de culto anteriores eran muy reducidos, y se impuso la necesidad de «construir amplias iglesias»; y el propio Eusebio informa de la fiebre constructora que invadió a la Iglesia en Roma y en las más remotas provincias del Imperio.

Etimológicamente, la palabra basílica proviene de la expresión griega *stoa basiliké*, que significa *aula regia o imperial;* desde el siglo IV, la *iglesia*, en cuanto lugar de reunión de la asamblea cristiana, empezó a llamarse *basílica*. Y el uso de esta palabra se fue restringiendo para designar los edificios de culto más espléndidos.

¿Cuál es el origen de la basílica cristiana? ¿La tipología basilical cristiana es una creación arquitectónica original o es una adaptación de edificios anteriores? Hay múltiples teorías al respecto; éstas son las más importantes:

a) Teoría de la derivación material

Esta teoría afirma que el esquema planimétrico basilical cristiano se deriva de edificios precedentes:

— León Bautista Alberti, arquitecto renacentista (1461), en su obra *De arte aedificatoria*, dice que la basílica paleocristiana se de-

[38] *Liber Pontificalis*, 164.

[39] EUSEBIO DE CESAREA, *Historia eclesiástica*, l.VIII.

riva del prototipo de la *basílica forense* de la edad clásica romana. Pero León Bautista Alberti planteó el problema sobre términos equívocos, pues la basílica forense y la basílica paleocristiana no presentan afinidad ni de forma, ni de uso, ni de finalidad. La basílica forense tiene la entrada en los laterales, con un doble ábside contrapuesto; y, por consiguiente, el *efecto óptico es pendular*. La basílica paleocristiana, en cambio, contrapone el ingreso al ábside, obteniendo un efecto dinámico siguiendo el *eje longitudinal*.

— Weingärtner la hace derivar de la *sala egipcia* de Vitrubio[40].

— Richter propone el hipogeo y la basílica cementerial[41].

— Kraus propone la fusión de la sala privada y la *cella tricora* cementerial[42].

— Lamaire habla de la fusión del atrio con el *tablinium* de la casa señorial helenístico-romana o pompe-yana[43].

— Grabar dice que la basílica cristiana no es más que una prolongación de la *sinagoga*[44].

b) Teoría litúrgica

El estudio de la literatura patrística y la funcionalidad del edificio basilical en relación con su finalidad ha provocado otra interpretación, cuyo representante más característico fue Zestermann, el cual opina que el tipo arquitectónico basilical cristiano tiene su origen en las propias exigencias del culto cristiano. El organismo basilical se autodefinió en virtud de su capacidad interna para satisfacer las exigencias funcionales que la liturgia cristiana imponía. El impulso y la potencia de la nueva liturgia sugirió y determinó un esquema basilical propio, y determinó la forma de las diversas estructuras basilicales[45].

c) Moderna teoría ecléctica

La basílica paleocristiana no se deriva de un tipo fijo, sino que es una creación nueva. Aunque la praxis cristiana generalizó un ambiente longitudinal que constaba al menos de tres naves, la mediana de las cuales se elevaba sobre las otras dos hasta poder abrir ventanas pro-

[40] W. WEINGÄRTNER, *Ursprung und Eutwicklung des christlichen Kirchenbäudes* (Leipzig 1858).

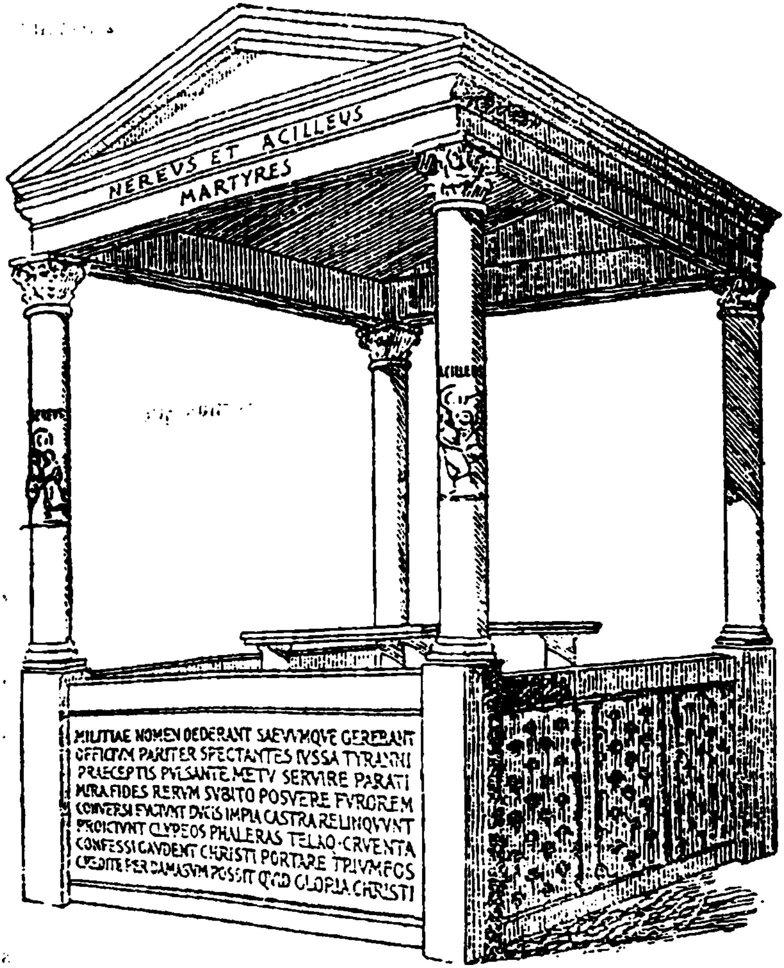
[41] P. RICHTER, *Der Ursprung der abendländischen Kirchengebäudes* (Viena 1878).

[42] F. X. KRAUS, *Realencyclopädie der christlichen Altertümer* (Friburgo 1882).

[43] H. LAMAIRE, *L'origine de la basilique latine* (Bruselas 1911).

[44] A. GRABAR, *El primer arte cristiano* (Madrid 1967).

[45] A. ZESTERMANN, *De basilicis libri tres* (Bruselas 1847).



Altar de los mártires Nereo y Aquileo.

pias, este esquema basilical nunca fue algo estático y limitado por el inmovilismo, sino que siempre estuvo animado por una gran vitalidad interior, por un gran dinamismo cultural cristiano inspirado en la arquitectura contemporánea de cada región del Imperio Romano y por una cierta austeridad, por lo menos inicialmente, provocada por la aversión que los cristianos de los primeros siglos tenían hacia el espíritu mundano pagano. De este modo, la basílica paleocristiana se desarrolló en su forma definitiva como una *creación nueva* a lo largo

del siglo IV. El P. Kirschbaum es el más conspicuo de los arqueólogos actuales que defienden esta teoría.

4. ELEMENTOS ESTRUCTURALES DE LA BASÍLICA PALEOCRISTIANA

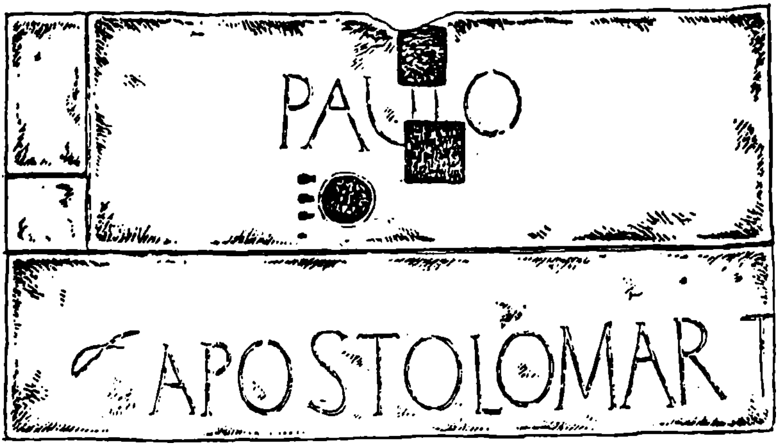
Normalmente, la basílica paleocristiana está precedida de un elemento arquitectónico que sirve simbólicamente y también realmente para dar el paso desde el mundo profano de la calle al recinto sagrado; es el *atrio* o *patio porticado* que, generalmente, precede a la basílica, pero hay ocasiones en las que el atrio es lateral a la misma; sin embargo, es sustituido, a veces, por un simple *pórtico;* el atrio da paso al *nártex,* que es un espacio cubierto intermedio entre el atrio y la basílica propiamente dicha; hay algunas basílicas, como Santa Sofía de Constantinopla, que tienen dos nártex; cuando no hay atrio, el pórtico hace las veces del nártex; no es infrecuente que los dos lados extremos del nártex terminen en un pequeño ábside.

Desde el nártex se entra directamente al cuerpo de la basílica, que está formado por la *nave* o, mejor dicho, por las *naves,* que normalmente son *tres,* aunque pueden llegar hasta *cinco,* y en el norte de África no es raro encontrar basílicas con *siete* y hasta con *nueve.* La nave central suele tener una anchura doble que la de las naves laterales; y siempre es más alta que las laterales para tener luces propias a través de ventanas; por la misma razón, también las naves intermedias son más altas que las naves extremas, cuando el conjunto de las naves son cinco o más. La división entre la naves se realiza por medio de columnas o de pilastras o por medio de columnas adosadas a pilastras. En medio de la nave central hay un espacio cerrado por canceles reservado para el grupo de cantores, *schola cantorum.*

Las naves de la basílica corren paralelas como otras tantas *vías sacras* y desembocan en el *transepto* o espacio transversal entre las naves y el *ábside* o *cabecera* de la basílica, que es un espacio semicircular o poligonal, en alguna ocasión cuadrado, que puede tener ventanas o carecer de ellas; suele estar separado del transepto por canceles. La disposición del espacio del ábside varía mucho según las regiones: en el fondo del ábside está la *cátedra*[46] del obispo, adosada al muro entre dos bancos para los presbíteros; puede ser fija o movible, de piedra, de mármol o de madera y, en casos muy excepcionales, de marfil labrado[47]. El *altar* al principio era una simple mesa de madera portátil que, desde muy pronto, debió de reservarse para la celebración de la eucaristía.

[46] En lugar de la *exedra* o asiento del juez en la basílica forense.

[47] Es el caso de la cátedra del obispo Maximiano de Rávena (546-553).



Inscripción del altar de San Pablo (San Pablo Extramuros).

En las basílicas martiriales, al principio también se celebraba la eucaristía en una mesa de madera que se colocaba *al lado de la tumba* del mártir; pero llegó un momento en que se introdujo la costumbre de celebrar la eucaristía *sobre la tumba* del mártir; y esto obligó a construir *altares fijos;* esto fue lo que hizo que el papa Gregorio Magno remodelara el ábside de la basílica de San Pedro para construir un altar sobre la misma tumba del Apóstol.

Esta costumbre, inicialmente propia de las basílicas martiriales, se extendió después a todas las basílicas o iglesias de la cristiandad: se construyeron altares fijos; y en la mesa del altar se introdujo una reliquia de algún mártir; y esta costumbre de introducir reliquias de algún mártir en los altares[48] se hizo posteriormente obligatoria para toda la Iglesia. Antes del siglo VI hubo altares metálicos. Hasta el siglo VI no había más que un altar en cada basílica; después se multiplicaron. En las basílicas martiriales, el altar, que estaba sobre la tumba del mártir, fue cubierto con un ciborio o baldaquino, a imitación de los monumentos sepulcrales construidos en los cementerios al aire libre; posteriormente esta costumbre se extendió a todos los altares, como un símbolo de la veneración que los fieles tenían por ellos.

Algunas basílicas martiriales tenían exactamente debajo del altar una *cripta* en la que se guardaba la tumba del mártir, con rampas de

[48] Cuando el altar era de piedra, la reliquia del mártir se «sepultaba» en la misma piedra del altar; pero cuando era de madera, se «enterraba» en alguna parte del altar; posteriormente se introdujo la práctica de colocar una pequeña ara de piedra sobre los altares de madera en la que se «sepultaba» la reliquia; en la Iglesia oriental se sustituyó «el ara» por un «antimension», es decir, un simple corporal con una reliquia adosada.

acceso para los fieles; y, a veces, con un pequeño altar al lado de la tumba para celebrar la eucaristía; es el caso de la basílica de San Pedro en el Vaticano, que después fue imitada en muchos otros lugares, aunque no fue la primera; pues parece que una cripta semejante fue construida por el papa Inocencio I (401-417) en la basílica de San Sebastián.

5. MULTIPLICACIÓN DE BASÍLICAS EN EL IMPERIO ROMANO

Después de la paz constantiniana (314), las comunidades cristianas entraron en una febril actividad constructora; había que rehacer todos los edificios de culto que había destruido la cruel persecución de Diocleciano; el culto se desplazó definitivamente de las casas particulares a las nuevas basílicas que surgieron por todas las provincias del Imperio; muchas de estas basílicas fueron construidas a expensas del tesoro imperial, a cuyo frente había puesto el emperador Constantino a su propia madre santa Elena. A la financiación imperial se debió la construcción de la espléndida basílica de San Juan de Letrán, que fue la primera en llevar el apelativo de *Basílica constantiniana;* fue edificada sobre un terreno que era propiedad de la familia imperial; aunque el *Liber Pontificalis*, que da esta información, cae en un error bien manifiesto, pues dice que en el Baptisterio, construido al lado mismo de la basílica, fue bautizado Constantino inmediatamente después de su conversión al cristianismo; y esa leyenda se ha plasmado en una inscripción sobre el monolito egipcio existente al lado de la basílica; pero esta información no es veraz, porque la basílica lateranense fue construida varios años después de la conversión del primer emperador romano (313), y en realidad Constantino no fue bautizado hasta el año 337, apenas tres meses antes de morir en Constantinopla.

Después, Constantino construyó la basílica de San Pedro en el Vaticano, y la de San Pablo en la Vía Ostiense; también en otras ciudades del Imperio, el tesoro imperial levantó espléndidas basílicas: la conocida como Gran Basílica de Antioquía, la del Santo Sepulcro y la del Monte de los Olivos en Jerusalén, la de la Natividad en Belén; y otras basílicas en Tiro, en Alejandría y en varias ciudades del norte de África; y, una vez construida en el año 330, sobre el estrecho del Bósforo, la nueva capital del Imperio, la *Nueva Roma*, también allí levantó Constantino dos basílicas, la de Santa Sofía y la de los Santos Apóstoles.

6. BASÍLICAS ROMANAS

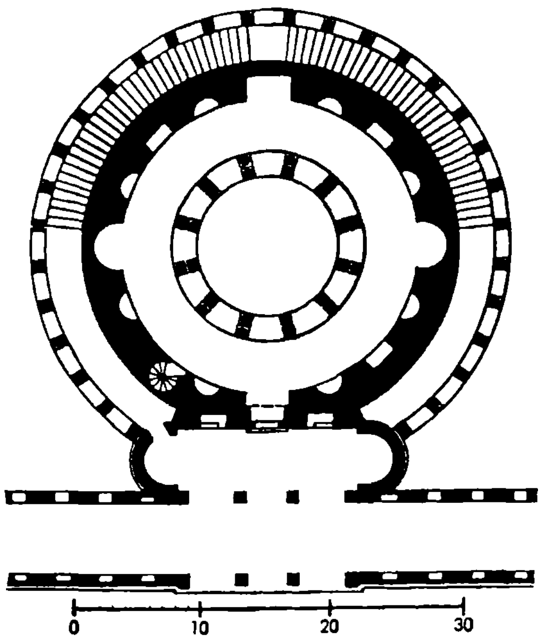
Ninguna ciudad del mundo ha conservado un número tan elevado de iglesias o basílicas paleocristianas como *Roma*. En la Ciudad Eterna

todavía hoy se puede seguir, paso a paso, el progresivo desarrollo, desde la primitiva aula de la humilde *iglesia doméstica* hasta la *suntuosa basílica* de los tiempos de la paz constantiniana.

Roma muestra además la rica variedad de *formas* que, desde el siglo IV hasta el siglo VI, tomó el edificio de culto cristiano, según las diversas necesidades de la vida de la comunidad. Para atender a estas necesidades del culto y de la cura de almas en general surgieron los diferentes edificios eclesiásticos: *títulos, basílicas cementeriales, basílicas votivas, diaconías, baptisterios, y edificios de planta central,* que atestiguan la exuberante vida de la Iglesia de Roma durante aquellos siglos:

a) ***Títulos***

La cura pastoral de la gran comunidad cristiana de Roma, ya desde el siglo III, hizo necesaria la *división* de la ciudad en varios *centros* que hoy llamaríamos *parroquias*, cuyo número, según el *Liber Pontificalis*, que describe la situación de finales del siglo V, se elevaba a 25, lo cual hace suponer que, al principio, tenían que ser menos.



Basílica de Santa Constanza (Roma).

El nombre proviene del término jurídico *titulus*, que era la tablilla colocada en la entrada de las casas y que indicaba quién era el *titular de la propiedad*, es decir, el nombre del dueño de la casa. La Iglesia conservó el nombre del dueño originario de la *domus ecclesiae* como una manera de agradecerle la donación que había hecho a la comunidad.

Después de la paz constantiniana, al restaurar o agrandar algunas de estas *domus ecclesiae* o *titulus* primitivos, el nombre se cambió: unas veces se le dio el nombre del arquitecto restaurador; otras veces, al construir de planta un nuevo título, se le dio el nombre del constructor o del benefactor que costeó los gastos; y en otras ocasiones se les dio el nombre del santo o de los santos cuyas reliquias eran veneradas en ellos. A finales del siglo VI, todos los títulos tenían ya el nombre de algún santo.

Los *títulos*, precisamente por la función de *parroquias* que desempeñaban, estaban dentro de los muros de la ciudad. Los títulos romanos eran 25:

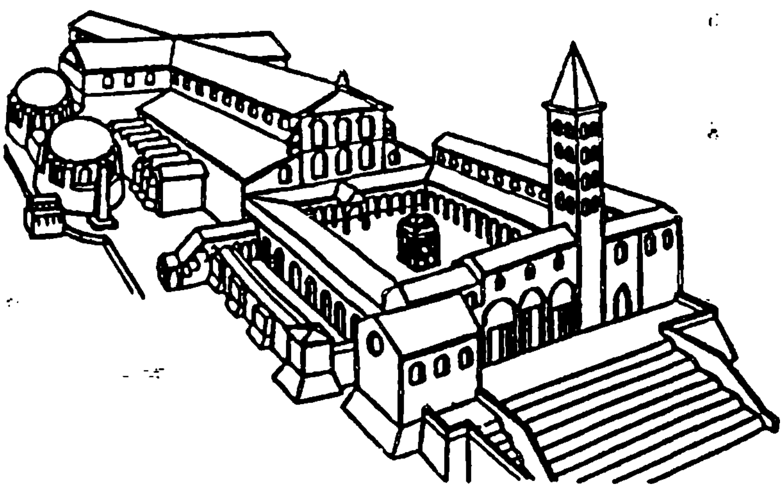
1. *Titulus Bizantis*, más tarde *Titulus Panmachii*, y hoy Santos Juan y Pablo, en el Monte Celio (s. III-IV).
2. *Titulus Equitii*, después San Silvestre, y hoy San Martín de los Montes (entre los años 314-325).
3. *Titulus Marci*, hoy San Marcos (en torno al año 336).
4. *Titulus Callixti*, hoy Santa María, en el Trastévere (entre 337 y 352).
5. *Titulus Damasi*, hoy San Lorenzo en Dámaso (durante el pontificado de san Dámaso: 366-384).
6. *Titulus Fabiolae*, hoy Santos Nereo y Aquileos (durante el pontificado de san Dámaso: 366-384).
7. *Titulus Lucinae*, hoy San Lorenzo en Lucina (mediados del s. IV).
8. *Titulus Pudentis* y también *Sancta Ecclesia Pudentiana*, hoy Santa Pudenciana (s. IV).
9. *Titulus Clementis*, hoy San Clemente (s. IV).
10. *Titulus Anastasiae*, hoy Santa Anastasia en el Palatino (s. IV).
11. *Titulus Apostolorum*, después *Eudoxiae*, y hoy San Pedro in Vinculis (s. IV-V).
12. *Titulus Sanctorum Quatuor Coronatorum* (Cuatro Santos Coronados) (s. IV-V).
13. *Titulus Eusebii* (San Eusebio) (s. V).
14. *Titulus Gaii*, hoy Santa Susana (s. V).
15. *Titulus Cyriaci*, hoy San Ciriaco (s. IV-V).
16. *Titulus Praxedis*, hoy Santa Práxedes (s. IV-V).
17. *Titulus Priscae*, hoy Santa Prisca (s. IV-V).
18. *Titulus Caeciliae*, hoy Santa Cecilia (s. IV-V).
19. *Titulus Crysogoni*, hoy San Crisógono (s. IV-V).

20. *Titulus Marcelli*, hoy San Marcelo (s. IV-V).
21. *Titulus Sabinae*, hoy Santa Sabina (s. IV-V).
22. *Titulus Vestinae*, hoy San Vital (s. V).
23. *Titulus Sixti*, hoy San Sixto el Viejo (s. VI).
24. *Titulus Sanctorum Petri et Marcellini*, hoy Santos Pedro y Marcelino (s. VI).
25. *Titulus Sanctae Balbinae*, hoy Santa Balbina (s. VI).

Entre estos 25 títulos destacamos los siguientes:

1. *San Martín de los Montes*. Éste es el nombre que tiene en la actualidad el antiquísimo *Titulus Aequitii*. Según las fuentes, habría sido fundado bajo el pontificado del papa Silvestre (314-335). Pero la antigua casa romana que fue cambiada en un *titulus*, era del siglo III. Todavía hoy se observa la gran sala en el medio, que servía para las reuniones de la comunidad cristiana primitiva.

2. *San Clemente*. La *Domus Dei* del *Titulus Clementis* fue cambiada en el siglo IV en una gran basílica de tres naves. El atrio antiguo de esta basílica está actualmente bajo tierra. Sobre la basílica del siglo IV fue erigida en el siglo XII una basílica más pequeña, la cual, sin embargo, conserva en su estructura todos los elementos de una basílica paleocristiana. Esta basílica conserva la hermosa *schola cantorum*, que fue construida con el material de la basílica subterránea del siglo IV. Es un ejemplo prototípico del conjunto de *schola cantorum* con ambones y ciborio.



Reconstrucción de la basílica constantiniana de San Pedro (Vaticano).

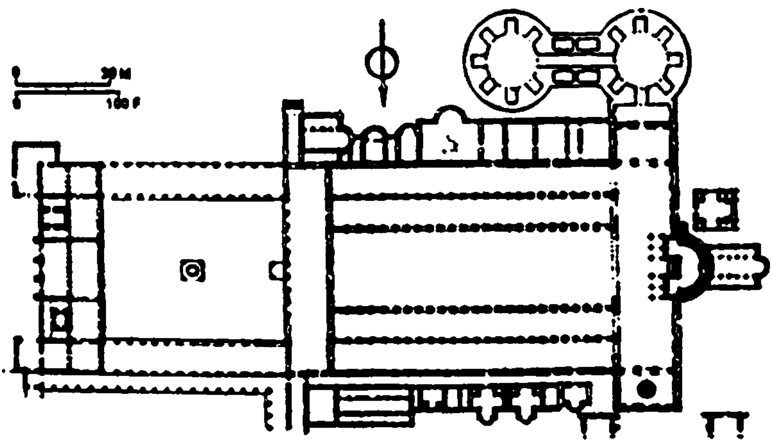
3. *Santos Juan y Pablo.* Sobre una casa cristiana se edificó el antiguo *Titulus Byzantis*, que más tarde se llamó *Titulus Panmachii*; Panmaquio es el conocido amigo de san Jerónimo. Y en su lugar se construyó más tarde la basílica de los Santos Juan y Pablo. Es el ejemplo más característico de una casa cristiana transformada en un título.

4. *Santa Sabina.* Una de las más bellas y mejor conservadas basílicas paleocristianas de Roma es el *Titulus Sabinae.* Fue erigido sobre el Aventino bajo el papa Celestino I (422-432). El interior de Santa Sabina encanta por la armoniosa calma y por la claridad de su espacio, iluminado espléndidamente por una nutrida fila de ventanas, que la circunda completamente como un collar de luz. Las finas columnas de mármol abren y cierran los espacios laterales que encaminan irresistiblemente la mirada hacia el altar. Una sabia restauración muestra el artesonado tal como se veía en la antigüedad. Una bellísima joya del arte paleocristiano es la puerta de madera que también es de principios del siglo V.

Sobre la entrada por la parte interior se conserva todavía hoy la inscripción dedicatoria en mosaico con dos bellas representaciones de la *Iglesia de los gentiles* y de la *Iglesia de los judíos.*

b) Basílicas cementeriales

El culto de los mártires hizo surgir en el siglo IV las basílicas cementeriales. La tumba de los mártires era intangible; por eso estas basílicas no se podían construir en un lugar cualquiera, y después



Planta de la basílica constantiniana de San Pedro (Vaticano).

trasladar allí las reliquias de los mártires —como se hará más tarde—, sino que se erigía el altar de la basílica sobre la tumba del mártir o junto a ella. Al contrario de los títulos, que estaban dentro de la ciudad, las *basílicas cementeriales* estaban todas fuera de las murallas.

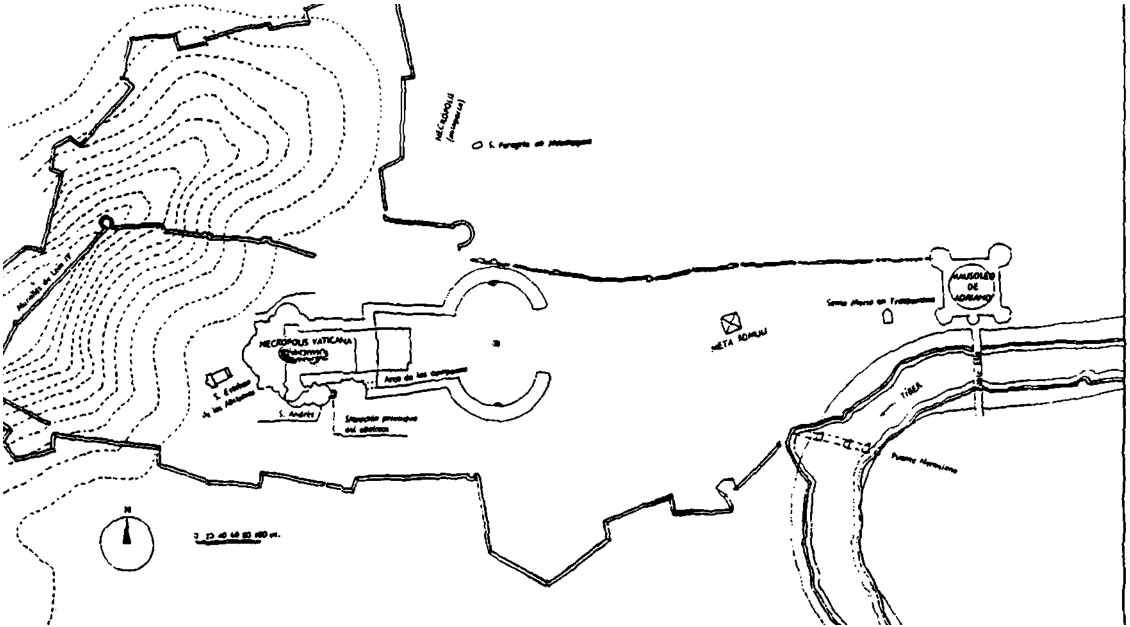
Son muy abundantes en Roma por el número de mártires que gozaron de una especial veneración de los fieles; señalamos las más importantes:

1. *Santos Nereo y Aquileo.* Era uno de los 25 títulos romanos; fue construida en el pontificado de san Dámaso (366-384) en lugar de un edificio preexistente. En la actualidad está enterrada profundamente a fin de llegar al nivel del venerado sepulcro de los mártires. Fue excavada y reconstruida o restaurada en 1873.

2. *San Pedro en el Vaticano.* Es la más célebre y venerable de todas las basílicas cementeriales de Roma. Desgraciadamente, la antigua basílica construida por Constantino fue destruida a principios del siglo XVI para edificar la monumental basílica actual, con las cinco espaciosas naves que desembocan, como otras tantas *vías sacras*, en el transepto o crucero, donde se halla el *altar papal*, exactamente sobre la tumba del Príncipe de los Apóstoles. En el actual mosaico del ábside de la basílica se oculta el mosaico paleocristiano del siglo IV: Cristo entre los apóstoles san Pedro y san Pablo; debajo del trono de Cristo manan los cuatro ríos del paraíso; y en la parte inferior, por ambos lados, los corderos que simbolizan a la *Iglesia de la gentilidad* y a la *Iglesia de la circuncisión* se acercan al Cordero apocalíptico, que está colocado en medio del papa Inocencio III (1197-1216) y de una figura simbólica que representa a la Iglesia de Roma. De la antigua basílica constantiniana no sólo se conservan los cimientos del muro de circunvalación y de los muros de la basílica, sino también valiosos elementos decorativos, como las 8 columnas salomónicas que se hallan en las cuatro logias que dan al altar papal.

3. *San Pablo Extramuros.* Constantino construyó una pequeña basílica sobre la tumba de san Pablo en la Vía Ostiense; y sobre ella se construyó otra mayor en el año 386. Un incendio la devastó en 1823, y fue reconstruida, tal como ahora se ve, en 1840. En el arco triunfal que, juntamente con el transepto, pertenece a la basílica paleocristiana de finales del siglo IV, hay un esplendoroso Cristo al que le ofrecen sus coronas los ancianos del Apocalipsis. Bajo el altar del transepto está la venerable tumba del Apóstol de los gentiles.

4. *San Sebastián.* La basílica de San Sebastián, en la Vía Apia, estuvo dedicada en sus orígenes a los apóstoles Pedro y Pablo, cuyos sagrados cuerpos fueron depositados allí algún tiempo durante la persecución de Valeriano (258). Por eso, a finales del siglo III fue erigida allí una *memoria Apostolorum;* es decir, una modestísima


MAUSOLEO DE ADRIANO
TIBER
META ROMULI
NECROPOLIS VATICANA
Arco de las campanas
S. Andrés
Situación primitiva del obelisco
S. Esteban de los Abisinios
Murallas de León IV
Puente Neroniano
NECROPOLIS
N
0 20 40 60 80 100 m.

construcción que se convirtió muy pronto en meta de los peregrinos que visitaban la Ciudad Eterna. A comienzos del siglo IV fue levantada la basílica, que comprendía la cripta del mártir san Sebastián. En 1622 el cardenal Escipión Borghese (1622) le dio a la basílica su actual configuración barroca, pero bajo este ropaje barroco se halla fundamentalmente la forma antigua.

5. *San Lorenzo Extramuros*. Esta basílica está dedicada al español san Lorenzo, archidiácono de la Iglesia romana, que fue martirizado en el año 258 y gozó siempre de una extraordinaria devoción en Roma. Al lado de su tumba construyó Constantino una pequeña basílica, sobre la cual el papa Pelagio II (579-590) edificó una nueva basílica que recuerda en gran medida las construcciones bizantinas, y que tuvo que ser adaptada a la diferencia de nivel existente respecto al Campo Verano (el cementerio actual de Roma); y más tarde el papa Honorio III (1216-1227) edificó otra basílica.

6. *Santa Inés*. Constanza, hija de Constantino, construyó en la Vía Nomentana, a mediados del siglo IV, una pequeña iglesia sobre la tumba de la santa mártir, que se hallaba en la falda de una pequeña colina; y sobre esta iglesia, el papa Honorio I (625-638) construyó una basílica, con idéntica solución a la empleada en la basílica de San Lorenzo, porque las dificultades eran también las mismas. Hay un espléndido mosaico de santa Inés con atuendo de princesa bizantina.

7. *San Alejandro*. En el séptimo miliario de la misma Vía Nomentana se encuentra la catacumba y la basílica de San Alejandro. El santuario se compone de dos ambientes, el más antiguo de los cuales surgió en el primer tercio del siglo V. Merece especial atención el antiguo altar de la basílica con la tumba del mártir, uno de los más interesantes que se conservan de la antigüedad.

c) Basílicas votivas

Además de los títulos y de las basílicas cementeriales se encuentran también las *iglesias votivas;* es decir, iglesias que fueron construidas en honor del Salvador, de la Santísima Virgen María y de los santos.

1. *San Juan de Letrán*. La basílica votiva *más antigua* de Roma es la que Constantino mandó construir junto al palacio de Letrán, dedicada al Salvador y a san Juan Bautista. Este edificio, por la erosión de los elementos y del tiempo, ha sufrido mucho y ha tenido que ser reconstruido varias veces, de manera que hoy ya no queda nada de la antigua basílica.

2. *Santa Cruz de Jerusalén*. Es también una fundación de la familia de Constantino. Originariamente era una gran sala de un palacio construido en el siglo III, que fue transformado a mediados del

siglo IV en una basílica cristiana dedicada a la santa Cruz; en esta basílica fue depositada una gran reliquia de la santa Cruz en la que murió el Salvador; la cual, según se cree, había sido hallada por santa Elena en el calvario. Todavía hoy se pueden ver los muros, intactos hasta el techo, del antiguo palacio del siglo III.

3. *Santa María la Mayor*. Es la iglesia más antigua dedicada a la Santísima Virgen María. Fue construida por el papa Liberio (352-366), y completamente reconstruida y dedicada a la *Theotokos*, la Madre de Dios, por Sixto III (432-440); el interior de la basílica se conserva fundamentalmente como estaba en el siglo V, menos las ventanas, que han sido reducidas a la mitad; en cambio, en su exterior está completamente circundada por construcciones barrocas. La joya principal de esta basílica son los espléndidos mosaicos del arco triunfal, conmemorativos del dogma de la divina maternidad de María, proclamado en el Concilio de Éfeso (431), con escenas del Antiguo Testamento y de la infancia y juventud de Jesús.

d) Diaconías

En el siglo VI nació en Roma una nueva especie de edificios eclesiásticos: las *diaconías*, cuyos orígenes, función y desarrollo no están suficientemente claros todavía. Parece que sustituyeron a la antigua *annona*, lugar donde se conservaban los *víveres*, especialmente grano, que se importaban y se distribuían al pueblo romano. Al principio parece que era la casa donde residía el diácono; se trataba de una casa con múltiples espacios para la asistencia de los pobres; después, al convertirse en iglesias propiamente dichas, las *diaconías* fueron administradas por *monjes (urbanos)*.

1. *Santa María en Cosmedín*. Fundada en el siglo VI en el edificio de la Annona, fue ampliada por Adriano I (772-795) y restaurada sucesivamente por Gelasio II (1118-1119), Calixto II (1119-1124) y más recientemente por León XIII entre 1892 y 1899, el cual procuró devolverla a su estado primitivo. El nombre *en Cosmedín* se deriva del griego y alude a la *belleza*, porque se encontraba en el antiguo barrio de los griegos residentes en Roma. El interior de esta diaconía es uno de los más sugerentes de las antiguas iglesias romanas por la sencilla intimidad del ambiente y por la integridad del antiguo mobiliario litúrgico, de tal manera que permite la ilusión de haber retornado a los tiempos de la Iglesia primitiva.

2. *San Jorge en Velabro*. Está situada en las inmediaciones de Santa María en Cosmedín; se construyó a comienzos del siglo VI; pero fue ampliada en la Edad Media y restaurada últimamente en 1924-1925. También su interior ofrece, a pesar de las sucesivas restauraciones, la visión de la antigua basílica.

e) Edificios de planta circular

Todos los edificios eclesiásticos reseñados hasta ahora eran de *planta longitudinal*. La *forma concéntrica* se usó en Occidente, a pesar de algunas excepciones, sobre todo para *baptisterios* y *mausoleos;* pero también hay iglesias. Sus modelos arquitectónicos fueron, posiblemente, los antiguos ninfeos y mausoleos paganos, por ejemplo la tumba de Cecilia Metela:

1. *Baptisterio de San Juan de Letrán*. Es el baptisterio clásico de Roma. Hacia él confluía en la gran vigilia pascual la muchedumbre cristiana para asistir al bautismo de los neófitos, llegados de todas las partes del mundo. Escena inolvidable cuando, después del rito sagrado, las largas filas de los bautizados, vestidos con hábitos blancos, retornaban en procesión con el canto de las letanías a la próxima basílica del Salvador o San Juan de Letrán, para asistir allí a la misa pascual del papa.

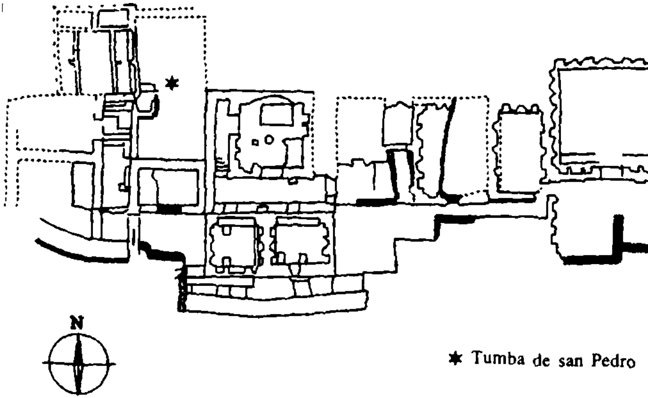
El interior, con sus magníficas columnas de pórfido, es esencialmente de Sixto III (432-440). Este edificio estuvo precedido por una gran rotonda constantiniana, la cual, a su vez, sucedió a un baptisterio doméstico más antiguo. Así, en este lugar, la Iglesia romana regenera en Cristo a las almas desde comienzos del siglo IV hasta hoy mismo.

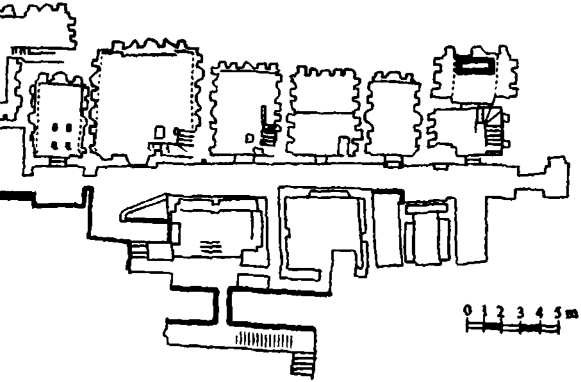
2. *Mausoleo de Constanza*. Los mausoleos podían seguir más estrictamente los usos antiguos paganos, cambiando solamente la ornamentación o evitando en ésta todo aquello que pudiera ofender la *nueva fe*. Un bellísimo ejemplo de tales edificios nos lo ofrece el famoso mausoleo de Constanza, hija de Constantino, muerta en el año 354. El espléndido sarcófago de pórfido de la difunta estaba al fondo, dentro de un nicho alto, que actualmente se encuentra en los Museos Vaticanos.

El mausoleo de Constanza tiene una extraordinaria decoración en mosaico; y es uno de los más antiguos que se conservan en un ambiente cristiano. Los mosaicos del tambor se han perdido, pero se conservan los del corredor circular.

3. *San Esteban Redondo*. Este originalísimo edificio fue construido en honor de san Esteban por el papa Simplicio (468-483) según las medidas y las formas esenciales de la Anástasis de Jerusalén. En torno al espacio central había dos corredores concéntricos. Cuatro grandes capillas y cuatro patios abiertos formaban una cruz a través del colosal cerco. En el estado mutilado actual, solamente se puede adivinar la riqueza y la grandiosidad del edificio antiguo.

Lo mismo, y todavía más, se debe decir del interior. El espacio es aún hoy tan majestuoso en su grandiosa sencillez, que casi hace olvidar que le falta un entero anillo, y con él también el elegante ritmo cruciforme ya indicado.


N
✱ Tumba de san Pedro


0 1 2 3 4 5 m

7. LA BASÍLICA CONSTANTINIANA Y LA TUMBA DE SAN PEDRO EN EL VATICANO[49]

a) Las excavaciones en el subsuelo de la basílica vaticana

El verdadero impulsor de las excavaciones de la tumba de san Pedro fue el papa Pío XII. Al morir Pío XI (1939) fue preciso realizar algunos sondeos en las grutas vaticanas, donde se hallan enterrados la mayor parte de los papas, para el mausoleo del propio Pío XI. Al realizar las obras para la cimentación del monumento sepulcral de Pío XI vino a la luz la parte superior de un panteón romano del siglo II. Pío XII encargó las excavaciones en el subsuelo del altar de la Confesión a una comisión de arqueólogos dirigidos por Monseñor Ludwig Kaas y compuesta por Bruno M. Apollonj Ghetti, Enrique Jossi, que era presidente del Instituto Arqueológico de Roma, y los jesuitas Antonio Ferrua y Engelbert Kirschbaum, profesor de arqueología cristiana en la Universidad Gregoriana.

En la primera fase de las excavaciones, iniciada en 1940, vino a la luz una necrópolis compuesta por dos filas de grandes mausoleos paganos. La segunda fase de las excavaciones se realizó en torno y debajo de la Confesión de san Pedro; y los resultados de las excavaciones, concluidas en 1949, fueron presentados al papa Pío XII en una *relación científica* de dos gruesos volúmenes en diciembre de 1951.

El material arqueológico descubierto se puede fechar entre el siglo I y el siglo XVI; y se refiere a la basílica constantiniana del siglo IV, a la necrópolis que se halla bajo la misma, a la tumba de san Pedro y a otros hallazgos menores, como sarcófagos, pinturas, mosaicos, trozos de cerámica y monedas.

El día 24 de diciembre de 1950 el papa Pío XII anunciaba al mundo entero el descubrimiento de la tumba del apóstol san Pedro.

b) Basílica constantiniana del siglo IV

En realidad, ya se tenían conocimientos abundantes en torno a la basílica que el primer emperador cristiano construyó sobre el sepulcro del Príncipe de los Apóstoles y que fue consagrada en el año 330. A pesar de que la espléndida construcción del Renacimiento destruyó la antigua y veneranda basílica, sin embargo han llegado hasta nosotros varias descripciones de la misma y muchos de sus elementos, todo lo cual nos permite reconstruirla bastante fielmente. Lo que las excavaciones han aportado como elemento nuevo es el haber encontrado una

[49] E. KIRSCHBAUM-E. JUNYENT-J. VIVES, *La tumba de san Pedro y las catacumbas romanas* (BAC, 125; Madrid 1954).

buena parte de los muros y de la cimentación antigua que permiten ya controlar las antiguas descripciones, y formar un recto juicio en torno a la fecha de las diversas construcciones.

El estudio de los cimientos de la basílica condujo a una constatación muy importante: la tradición científica, indiscutible hasta hoy, decía que el lado meridional de la basílica estaba construido sobre el lado septentrional del famoso circo de Nerón; pues bien, las excavaciones han permitido llegar a la conclusión de que se trataba de un gran error. Tal resultado negativo, muy importante desde el punto de vista arqueológico, ha sido sin embargo compensado por el hallazgo *in situ* de una inscripción que garantiza no obstante la proximidad del mencionado circo de Nerón: se trata de una parte de un testamento que dice así:

> «Quiero que me hagáis un monumento sobre el Vaticano, junto al circo, al lado del monumento de Ulpio Narciso».

Uno de los elementos positivos más importantes y sorprendentes ha sido, en cambio, la posición topográfica de la basílica constantiniana, completamente desconocida antes de las excavaciones. Cuando Constantino empezó la construcción de su basílica, encontró sobre el Vaticano una colina con inclinación de norte hacia el sur y con otra pequeña inclinación de oeste a este.

En la parte más baja de la pendiente, en dirección oeste-este, se encontraba desde tiempos antiguos una vasta *necrópolis*, compuesta de grandes y ricos mausoleos paganos, cuya longitud va, por lo menos, desde el altar de la Confesión de la actual basílica hasta el obelisco de la plaza de San Pedro; y que solamente ha sido excavada en una parte que ni siquiera abarca toda la longitud de la basílica actual.

Sería difícil encontrar un terreno menos apto y menos lleno de dificultades materiales y morales para construir un gran edificio, como debería ser la basílica de San Pedro.

Ante todo, el terreno estaba legítimamente ocupado por una necrópolis, y el emperador no tenía facultad para eliminar aquellos mausoleos si no era apelando a su condición de pontífice máximo. Y debió de hacerlo así porque, de hecho, hizo enterrar una gran parte de esta fastuosa necrópolis, encontrando probablemente la resistencia de muchas familias de alta alcurnia, que tenían allí desde varios siglos antes la propia tumba. Por otra parte, la notable irregularidad del terreno solamente podía ser superada mediante construcciones extraordinarias. Y, sin embargo, nada de todo esto impidió a Constantino construir sobre este preciso terreno, a pesar de que, si se descendiera un poco hacia el sur, habría un espacio mucho más adecuado.

¿Qué hizo, pues, Constantino para obviar esas tremendas dificultades que ofrecía el terreno? Levantó hacia el sur en dirección este-oeste, tres muros colosales que deberían sostener las dos naves meri-

dionales de su basílica. Estos muros tienen un grosor de 2 a 2,60 metros, y una altura media de 7 metros bajo el pavimento de la basílica. Y esto sin considerar la parte enterrada de los cimientos. A quien venía del sur, la basílica de San Pedro se le tenía que ofrecer como construida sobre un enorme pedestal.

Por el lado septentrional había una colina, de la que Constantino tuvo que excavar una buena parte del lado meridional a fin de levantar las naves septentrionales de la basílica. Así se formó bajo la nave central una vasta y profunda cavidad, ocupada por los mausoleos, que fueron soterrados en correspondencia con el terreno en construcción, cortando a muchos de ellos la parte emergente. Se calcula que fue preciso remover unos 43.000 metros cúbicos de tierra.

Está claro que ningún hombre de sano juicio afrontaría estas dificultades tan grandes si no fuese por razones absolutamente perentorias. Y la razón perentoria por antonomasia que obligó a Constantino fue sin duda la tumba de san Pedro, que determinó el *eje longitudinal* y el *relieve* de la basílica, que coinciden en señalar el punto que fue simultáneamente el *centro arquitectónico* y el *centro religioso* de la basílica.

No hay duda alguna de que Constantino se apoyó, para la orientación de la basílica, no sobre una tradición vaga acerca del emplazamiento del sepulcro del Apóstol, sino sobre la certeza absoluta, suya y de toda la Iglesia romana de su tiempo, de que allí estaba bien visible una tumba bien señalada por la tradición más antigua: la tumba del Príncipe de los Apóstoles, la tumba del primer papa.

La tumba se hallaba en un punto bastante alto de la colina vaticana; pero el piadoso y generoso constructor, Constantino, no se dejó impresionar por las graves dificultades, y levantó, a pesar de todo, sobre un terreno tan difícil, no un modesto oratorio, sino una enorme basílica de cinco naves con un largo transepto y un amplio atrio.

La obra constantiniana es verdaderamente digna de admiración. Denota una devoción extraordinaria por san Pedro; devoción que no alcanzó los mismos extremos respecto de ningún otro santo, ni siquiera por san Pablo, en cuyo honor levantó también una basílica en la Vía Ostiense, pero muchísimo más modesta. Solamente las basílicas construidas por el mismo emperador en diversos lugares de Tierra Santa en honor de Nuestro Señor, por ejemplo la basílica sobre el Santo Sepulcro en Jerusalén y la de la Natividad en Belén, se pueden comparar con la basílica de San Pedro en el Vaticano.

c) Necrópolis vaticana

Debajo de la actual basílica vaticana se encontraron dos filas de mausoleos. Descubrimientos anteriores a estas excavaciones ha-

bían demostrado ya que la parte oriental de la necrópolis es del siglo I, pero la parte descubierta ahora pertenece a mediados del siglo II, y solamente algunos mausoleos son de finales de ese mismo siglo II.

La necrópolis vaticana fue construida procediendo de este hacia oeste. Y consta de dos filas con una calle en medio: la fila septentrional se halla en la parte inmediatamente adyacente a la colina, hasta llegar a cortarla parcialmente; y allí se hallan los mausoleos más antiguos del complejo, los cuales muestran una pacífica convivencia de dos ritos de sepultura propios de aquella época: la parte inferior está constituida por tumbas de *inhumación*, mientras que la parte superior está reservada a nichos con *urnas cinerarias*. Las tumbas recientes de la segunda fila son, en cambio, todas de rito de *inhumación*, y muy raramente hay restos del rito de *cremación*. Se advierte, pues, el paso del rito doble a la prevalencia del rito de inhumación sobre el de cremación.

También desde el punto de vista religioso, los mausoleos permiten conocer la vida de la Roma de entonces. En general prevalecen los *símbolos dionisíacos:* ya sea el dios mismo bajo formas diversas, con su séquito de sátiros y ménades, o su símbolo por excelencia, la vid.

Quizá pueda parecer extraño encontrar al dios de la alegría disoluta en el reino del dolor y de la muerte; sin embargo, Baco o Dionisio era de por sí una divinidad de ultratumba, y por tanto sus alegrías pertenecen más bien a la esfera de la vida del más allá.

Es también muy significativo el hecho de encontrar en las paredes de un gran mausoleo de la fila meridional frescos de divinidades del culto egipcio, como en los sarcófagos pertenecientes al mismo mausoleo se halla también la figura de Dionisio; y, finalmente, en el fondo, en un arcosolio, una inscripción cristiana: ejemplo típico del sincretismo religioso de la Roma antigua.

No carece de interés el dar también una breve información en torno a las *personas sepultadas,* las cuales son, con una única excepción, *ricos libertos*. La suntuosidad de los mausoleos revela una elevada posición económica y social, de lo cual se permite deducir cómo el destino de los esclavos de la Roma antigua no era en general tan cruel como lo suelen pintar algunos escritores y como haría suponer su posición jurídica.

La única excepción es la de un sarcófago muy humilde encontrado fuera de los mausoleos y perteneciente a una mujer de rango senatorial, hija de un cónsul designado, pero casada con un humilde empleado imperial: un matrimonio de por sí ilícito al rango de la mujer. Entre los restos de esta difunta se encontraron también pequeños fragmentos de púrpura e hilos de oro, que son los distintivos de su posición social. En el antebrazo llevaba también un gran brazalete de oro.

d) Otros elementos descubiertos en las excavaciones

La *arquitectura* muestra en general formas de *barroco* muy avanzado. Las paredes presentan un fuerte contraste de elementos cóncavos y convexos que producen un vivo juego de sombras y luces.

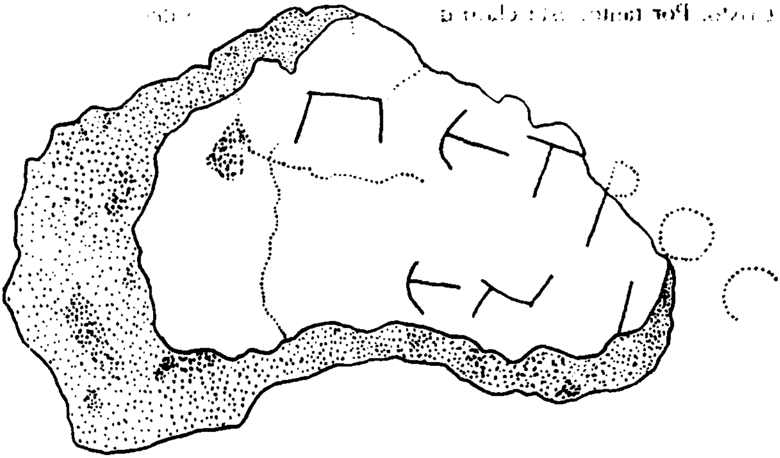
Los restos de *pintura* denotan con frecuencia buenas cualidades.

Los sarcófagos *(escultura)* alcanzan en algunos ejemplares la mejor tradición clásica. Y esto vale también para los *relieves en estuco* que, especialmente en uno de los mausoleos más grandes, recubren el fondo de las hornacinas con trabajos de una deliciosa elegancia.

Los *pavimentos*, en la mayor parte de los casos, son de mosaico, y solamente los más recientes son de mármol. Entre los de mosaico sobresale un pavimento con una bella representación del retorno de Proserpina del Hades, acompañada por Plutón y precedida por Mercurio.

Pero la mayor satisfacción de los arqueólogos fue el hallazgo de un *mausoleo pequeñísimo*, el más pequeño de todos, construido en el pasadizo entre dos mausoleos aprovechando las paredes laterales. Debe pertenecer a la *segunda mitad del siglo II*, y fue levantado para un niño, cuya inscripción fúnebre se conserva. Este pequeñísimo mausoleo, un siglo después de su construcción, *pasó a manos cristianas;* y entonces fueron suprimidos todos los elementos paganos, y la parte superior de tres de las cuatro paredes, juntamente con la bóveda, fue recubierta con mosaicos. El hallazgo de estos mosaicos reviste una importancia excepcional porque nos lleva de golpe a un siglo más adelante en la historia del mosaico paleocristiano. Las pequeñas teselas, a pesar de que en su mayor parte se habían desprendido de las paredes y de la bóveda, dejaron sin embargo bien visible en sus huellas el rápido diseño a colores que el autor del mosaico había hecho como preparación a su trabajo. Dichas huellas, juntamente con el mosaico intacto, revelan el siguiente programa iconográfico: de los cuatro ángulos brotan cuatro vides que, entrecruzándose, cubren las paredes y la bóveda con ramos y hojas, dejando sin embargo en cada pared y en la misma bóveda un campo libre. En este espacio se ve, en el fondo del mausoleo, un pescador en cuyo anzuelo se ha enganchado un pez, mientras que otro se le escapa. La figura, dada su proximidad a la tumba del apóstol san Pedro, podría hacer pensar en la persona a quien el Señor dijo: *Te haré pescador de hombres*, pero parece preferible una interpretación diversa: aquella misma figura que encontramos frecuentemente en los frescos y en los sarcófagos de las catacumbas puede representar, como dice Clemente de Alejandría, al mismo Cristo, divino pescador de hombres.

Sobre la pared de la derecha se encuentra la tan conocida escena del profeta Jonás, arrojado al mar y tragado por el monstruo marino. En la pared de la izquierda hay restos de una representación del Buen



«Petros ení» («Pedro está ahí») en el muro de los grafitos (necrópolis vaticana).

Pastor. A primera vista, situándonos en el centro de la bóveda, podríamos quedarnos perplejos: efectivamente, allí vemos al dios Sol, con la cabeza circundada por un nimbo dorado, del cual brotan rayos de luz, sobre un carro tirado por caballos blancos. El dios sostiene con la mano izquierda un globo azulado, el cosmos; la mano derecha, hoy destruida, debería de estar levantada como para dar la señal del comienzo de la carrera diaria a través del firmamento, con sus vestidos agitados por el viento.

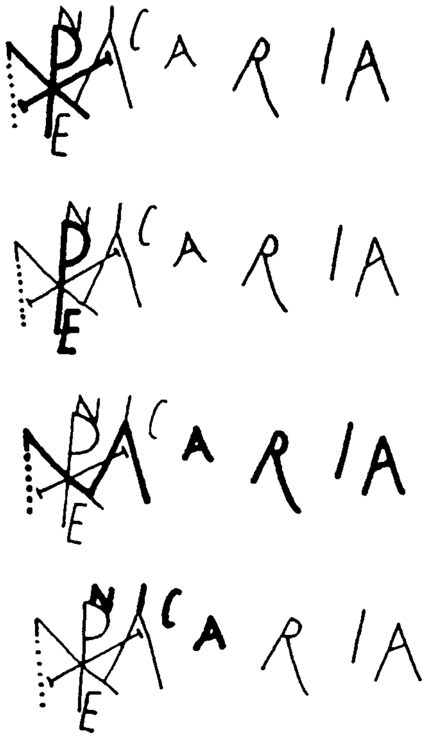
El hecho de la presencia de un único elemento pagano en esta figura, que hace parte de un mausoleo evidentemente cristiano, nos deja perplejos; sin embargo, examinando más a fondo la cuestión, y basándonos sobre recientes estudios de la literatura paleocristiana, encontramos que también esta figura posee un significado cristiano. En la literatura de los primeros siglos, en efecto, se refleja claramente la lucha sostenida por la Iglesia primitiva contra el culto del Sol divinizado: la Iglesia, como frecuentemente ha hecho en sus orígenes, combate el culto idolátrico cristianizándolo. También los cristianos veneran al sol, pero no al sol material que ilumina y quema, sino más bien al sol del reino del espíritu: Cristo.

Sobre la forma de la antigua imagen cósmica se desarrolla sobre todo la idea de Cristo, sol de salvación y sol de resurrección. Como el sol, según los antiguos, muere por la tarde para resurgir por la mañana, así también Cristo murió, fue escondido en las entrañas de la tierra y resucitó al tercer día. Tenemos aquí un procedimiento análogo al otro caso bien conocido de Orfeo, que se convierte en símbolo de

Cristo. Por tanto, está claro que el antiguo cristiano debía de ver en la imagen de Cristo-Sol junto a la tumba, según la doctrina de su tiempo, el símbolo de la resurrección de Cristo y la prenda de la propia resurrección.

e) La tumba de san Pedro

La investigación en torno a la tumba de san Pedro se realizó, tal como hicieron los arqueólogos que la descubrieron, partiendo del monumento sepulcral tal como se presentaba a la vista de los visitantes en 1939. Este monumento funerario se extiende sobre una superficie de unos cuatro metros cuadrados; y se eleva como una torre hasta tocar la parte inferior del actual altar papal.



Alabanzas criptográficas a Cristo, María y Pedro (muro de los grafitos).



15. Buen Pastor (Museo bizantino,



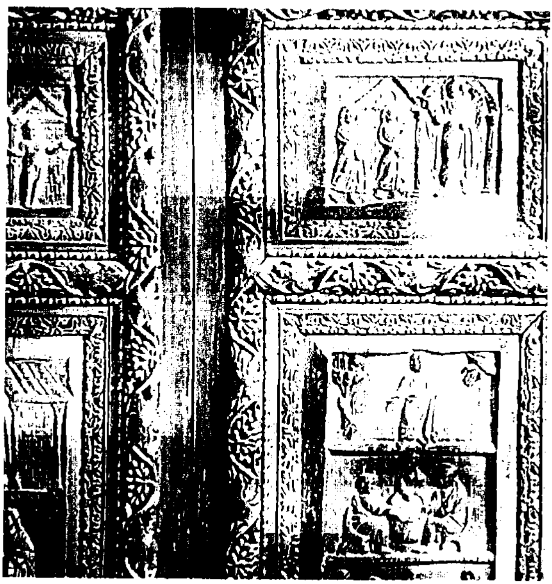
16. Estatua de Jesucristo (sentado) (s. III) (Museo Nacional, Roma).



17. Buen Pastor (s. III) (Museo Lateranense, Roma)



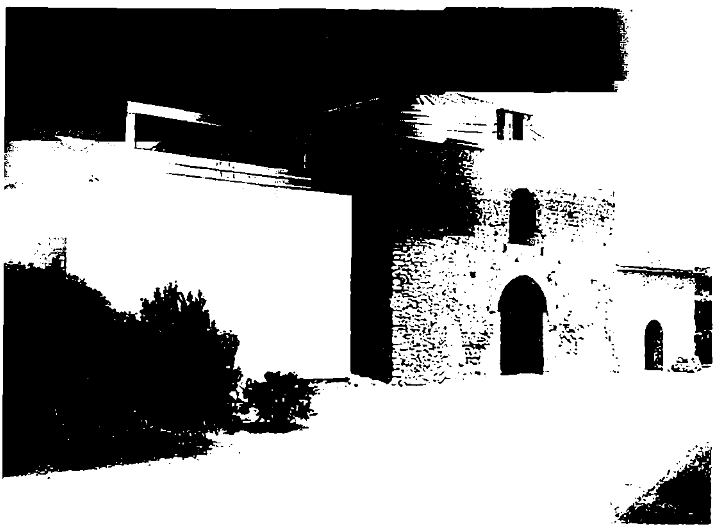
18. Estatua de san Hipólito (s. III) (Museo Lateranense, Roma).



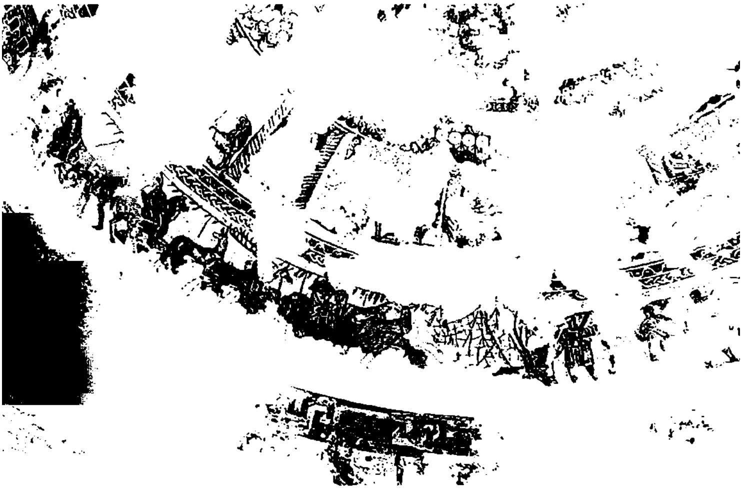
ıdera tallada (s. v) (Basílica de Santa Sabina, Roma).



20. Sarcófago de Junio Basso (s. IV) (detalle).



21. Mausoleo de Centocelles (Constantí-Tarragona) (reconstrucción).



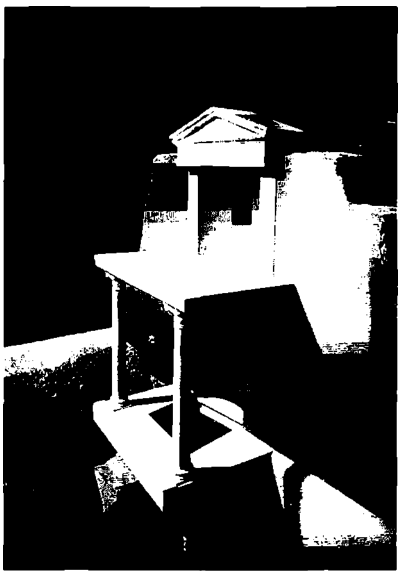
22. Mausoleo de Centocelles (Constantí-Tarragona): mosaicos de la cúpula.



23. Fragmentos de lápidas con símbolos cristianos (Catacumbas romanas).



24. Cristo-Sol (mosaico) (Necrópolis vaticana).



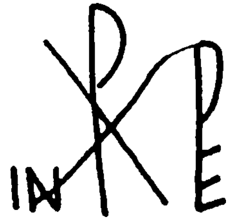
25. Monumento de Gayo sobre la tumba de san Pedro (reconstrucción) y Muro rojo.



del muro de los grafitos con la inscripción *Petros ení* (Muro de grafitos).



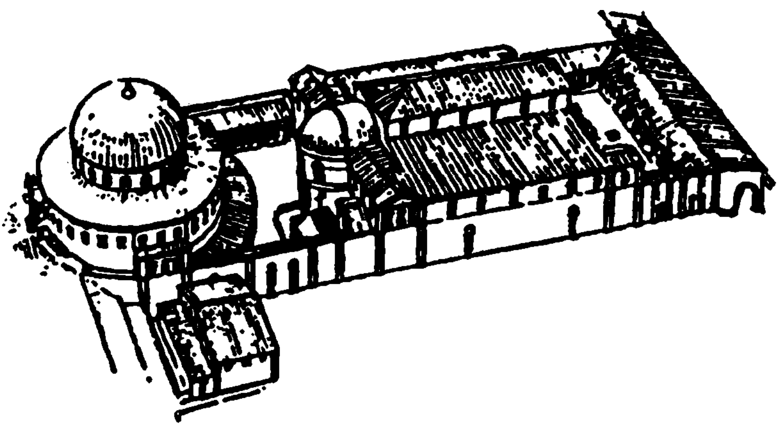
28. *Virgen de la Clemencia* (s. VIII) (Santa Maria del Trastevere, Roma).



Crismón y Pedro (criptografía) (muro de los grafitos, necrópolis vaticana).

La labor de los arqueólogos consistió en remover estrato tras estrato hasta llegar a la mismísima tierra subyacente al monumento funerario. Eliminadas las primeras estructuras de la llamada Capilla Clementina, tal como había quedado después de los trabajos de restauración llevados a cabo por el papa Clemente VIII (1592-1605), aparecieron de inmediato los revestimientos del monumento funerario realizados por el papa Calixto II (1119-1124); y, removidos estos, vino a la luz un altar interior que sabemos que había sido realizado, después de una magna obra de remodelación del presbiterio de la basílica constantiniana, por el papa Gregorio Magno (590-604), y que consistió fundamentalmente en colocar una lastra de mármol sobre el monumento funerario, tal como lo había dejado el primer emperador cristiano.

Allí están encerrados todavía hoy los elementos esenciales del presbiterio primitivo de la basílica constantiniana. La parte central de dicho presbiterio está formada por el monumento sepulcral, recubierto de mármoles, con una larga apertura en la parte frontal con tres hornacinas superpuestas. Este revestimiento constantiniano no es otra cosa que una especie de estuche o relicario que guardaba dentro de sí el monumento funerario del siglo II que, a su vez, es solamente el fruto del progresivo desarrollo de una humildísima tumba excavada en la tierra misma.



Basílica del Santo Sepulcro (Jerusalén).

Nadie puede dudar de que la basílica del gran emperador debía ser construida sobre la tumba del Apóstol; en esto coinciden todas las indicaciones literarias y la índole del mismo monumento, de modo que se excluye cualquier clase de duda. El problema se refiere al período anterior a la construcción basilical de Constantino; porque éste, como ya se ha indicado, se limitó a revestir con lastras de mármol y de pórfido un monumento cuadrangular preexistente; sobre él construyó Constantino un elegantísimo ciborio sostenido por cuatro columnas salomónicas unidas entre sí por una estructura marmórea; todo lo cual se apoyaba sobre un pedestal de unos 20 centímetros de altura colocado encima del pavimento. Otras dos columnas de la misma forma salomónica se encontraban en los dos ángulos del ábside, y formaban con las dos columnas posteriores del ciborio una pérgola que delimitaba el mismo ábside respecto a la nave central de la basílica.

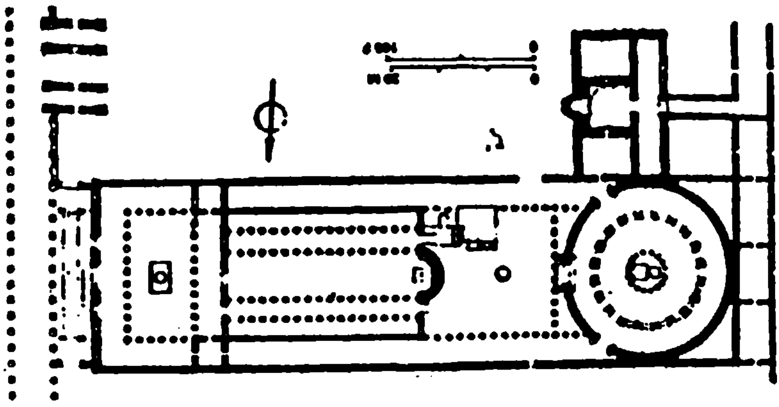
El descubrimiento de una cajita de marfil, probablemente del siglo v, ha confirmado todo esto porque en su cubierta hay un relieve que representa precisamente, a juicio de los expertos, el presbiterio de la basílica de San Pedro tal como había sido construido por Constantino.

La basílica constantiniana levantada sobre la tumba del apóstol san Pedro no tenía altar. Para la celebración de la eucaristía se colocaba un altar portátil *junto a* la tumba de san Pedro. Puede causar extrañeza el hecho de que el primer emperador cristiano haya tenido como punto de mira de su basílica un monumento funerario en vez de un altar, tal como hoy se contempla en la nave central de la basílica vaticana.

El desarrollo posterior del culto litúrgico tendió a unir cada vez más directamente la tumba de los mártires con el altar. Y esto fue lo que obligó al papa Gregorio Magno (590-604), según informaba él mismo a la emperatriz de Constantinopla, a remodelar el presbiterio vaticano para poder celebrar la eucaristía no sólo *junto a*, sino *sobre* la misma tumba del Apóstol.

Para ello elevó el pavimento del presbiterio en torno al monumento sepulcral, dejando éste enterrado hasta la altura de la tercera hornacina; y entonces el papa Gregorio Magno no hizo nada más que colocar encima del monumento funerario una lastra de mármol que serviría de altar. Así se dio origen al altar papal; y para que los fieles pudieran tener acceso a la misma tumba del Apóstol y los sacerdotes pudieran celebrar la eucaristía junto a la tumba venerada, abrió debajo del presbiterio un corredor semicircular subterráneo con una capillita entre el corredor circular y la memoria apostólica, quedando así enteramente descubierta la parte de atrás de la misma

Una vez liberado el monumento funerario, menos en su parte superior sobre la que está el altar de Gregorio Magno, los arqueólogos removieron las lastras de mármol y pórfido y dejaron al descubierto un



Planta de la basílica del Santo Sepulcro (Jerusalén).

monumento anterior, que es sin duda aquél del que hablaba el presbítero romano Gayo a principios del siglo III, y que había sido edificado unos decenios antes, en tiempos de Marco Aurelio.

Al abrir este caparazón marmóreo salió a la luz, al dorso del mismo monumento, un viejo muro, igual de alto que el mismo monumento sepulcral, pero mucho más profundo, y que se extiende debajo del pavimento de la basílica constantiniana con una longitud todavía mayor de norte a sur. Por el color rojo del estuco en esta parte soterrada se le denomina *Muro rojo*, y cierra hacia Occidente una antiquísima área sepulcral llena de tumbas, algunas cristianas, que se pueden remontar hasta finales del siglo I. Esta área sepulcral está limitada hacia el sur por un mausoleo, y hacia el este en parte por otro.

En el centro de este *Muro rojo* se encuentra una construcción de tres hornacinas superpuestas, una de las cuales, en parte subterránea, es más rústica; y las dos hornacinas superiores están separadas entre sí por una fuerte lastra de travertino que se apoya, a una distancia de unos 80 centímetros, sobre dos pequeñas columnas de mármol blanco. Este monumento de dos niveles y con hornacinas al fondo fue levantado sobre la tumba de san Pedro, tal como era señalado a principios del siglo III por el ya mencionado presbítero romano Gayo, según cuenta Eusebio de Cesarea en su *Historia eclesiástica*.

Los arqueólogos encontraron todos los elementos esenciales para poder reconstruir este monumento en su forma primigenia. La fecha de su construcción es posible verificarla por unas tejas que llevan impreso el sello de fábrica de Marco Aurelio y de su esposa Faustina; por tanto, el monumento del que habla el presbítero Gayo debió de ser construido entre los años 161 y 180.

A derecha e izquierda de este monumento se hallan dos muros, el de la derecha es más grueso que el de la izquierda, y su cara externa está llena de *graffitti*, conocido por esa circunstancia como *Muro g*. Este muro fue construido para sostener el muro rojo que se había roto de arriba abajo; para ello fue preciso cortar una parte de la lastra de travertino que separaba las dos hornacinas superiores y cambiar ligeramente de puesto, hacia el sur, la pequeña columna de mármol situada a la derecha del monumento. En el *Muro g* aparecen nombres de visitantes devotos mezclados con aclamaciones a Cristo, cuyo nombre se expresa algunas veces con el *monograma constantiniano;* lo cual demuestra que la pared era accesible todavía en tiempos de Constantino. Entre estos *graffitti* está el nombre de *Pedro* en algunas formas criptográficas; pero el nombre del Apóstol se halla escrito en griego en algunos *graffitti* más antiguos precisamente allí donde el *Muro rojo* fue cubierto por el *Muro g*. Allí se ven todavía las primeras cuatro letras del nombre *Petros*.

El pequeño muro de la izquierda debió de construirse para salvaguardar la simetría del monumento de Gayo, pues el muro rojo no presenta por esa parte ninguna rotura ni resquebrajamiento. Por las mismas fechas de construcción de los dos muros, el monumento fue recubierto con algunos mármoles, y el pavimento se cubrió con mosaicos.

En el pavimento del monumento de Gayo se encuentra una lastra de mármol con una *posición anormal* en relación al *Muro rojo*, pues tiene una desviación de un 11 % respecto del mismo. Levantada esa lastra de mármol, exactamente en la dirección por ella marcada, se halla una tumba vacía, no completa, sino solamente una parte, que podría corresponder a la mitad de una tumba normal: ésa es la *tumba del apóstol san Pedro*. En torno a esta tumba incompleta, que se halla rodeada por otras tumbas de finales del siglo I, existe en su parte meridional un pequeño muro para protegerla de la tierra arrastrada por las lluvias, que podrían ocultarla; este muro protector alrededor de la tumba de san Pedro fue levantado a principios del siglo II. Un muro de protección así sólo se observa respecto de esta tumba, no respecto de las otras de su entorno.

La parte encontrada permite reconstruir una tumba de la forma más sencilla: un sepulcro excavado en la misma tierra, cubierto con algunas tejas, en forma de *capuchina*. En el mismo hueco de esta tumba se encontraron varios centenares de monedas, provenientes de diversos países de Europa; y van desde los primeros siglos hasta principios del siglo XVII, y son sin duda un buen indicio de la veneración que los visitantes han mantenido a través de los siglos por este sepulcro.

Ahora se puede seguir el procedimiento inverso: partir de esa humildísima tumba excavada en la tierra desnuda hasta llegar a la

situación en que actualmente se encuentra. Al principio era una *tumba pobrísima.* Si esta pobreza pudiera causar extrañeza o incluso escándalo a algunos fieles piadosos, que hubieran preferido encontrar una tumba riquísima, satisfizo, sin embargo, plenamente a los arqueólogos; y satisface también plenamente a los historiadores.

La tumba de san Pedro no podía ser espléndida, pues no hay que olvidar que, en la opinión pública de entonces, Pedro era solamente un malhechor, el jefe de una pequeña e insignificante religión oriental, ajusticiado públicamente. Y un individuo así no tenía derecho a sepultura, a no ser por un indulto especial de la ley, solicitado por algún familiar o amigo. En una circunstancia así no se puede pretender una tumba distinta de las otras tumbas halladas en su entorno, que son igualmente pobrísimas.

Pero en el caso de la tumba de san Pedro hay ciertamente algo que la diferencia de todas las demás tumbas; y es que ha tenido una evolución muy viva a través de los siglos. Las tumbas no tienen vida; en todo caso tienen la muerte dentro de sí mismas. El destino final de cualquier tumba, por muy espléndida que haya sido en sus orígenes, es generalmente el olvido o, por lo menos, la indiferencia de las gentes, a no ser la atención que le puedan prestar algunos estudiosos. Pero el caso de la tumba de san Pedro ha conocido un desarrollo absolutamente diferente: ha sido permanentemente recordada, visitada y enriquecida.

Muy cerca de la tumba de san Pedro existe la demostración más palpable de todo esto: a muy pocos centenares de metros de la humildísima tumba del Pescador de Galilea fue erigida apenas un siglo después la espléndida tumba o mausoleo del emperador Adriano († 135). Ciertamente aún queda gran parte de aquella colosal *mole adriana;* pero muy pronto lo que fue *tumba de un emperador* cambió de destino: en la Edad Media fue una fortaleza para los papas cuando los bárbaros asediaban la ciudad; fue cárcel de personajes ilustres en el Renacimiento; y hoy es museo de armas y de uniformes del ejército italiano, desde los tiempos de las legiones romanas hasta hoy mismo.

En cambio, la tumba de san Pedro, desde su extrema pobreza originaria, ha tenido una historia totalmente diversa: en un crescendo continuo, ininterrumpido durante los siglos, está hoy coronada por la impresionante mole de la cúpula de Miguel Ángel, que la cubre y protege con su sombra gigantesca, y sigue siendo meta de peregrinos procedentes de todos los ángulos del mundo.

La historia de su evolución es así de sencilla y así de grandiosa. Muy pronto, en torno a esta humilde tumba se apretujaron otras tumbas; a principios del siglo II fue circundada por un pequeño muro que la protegiera de las avalanchas de tierra que las lluvias arrastraban de la colina vaticana. Por los años 160-181, la comunidad cristiana, a pesar de estar en condición de perseguida, levantó un monumento

sobre esta tumba; probablemente por el mismo tiempo se construyó otro monumento sobre la tumba de san Pablo en la Vía Ostiense. A estos dos monumentos o trofeos de los dos fundadores de la Iglesia romana se refiere el presbítero romano Gayo, en disputa con un presbítero de Hierápolis de Frigia. Las tumbas de ambos apóstoles fueron abiertas en torno al año 258, fecha del probable traslado de los restos apostólicos a la catacumba de San Sebastián en la Vía Apia; en aquel entorno consta la veneración de Pedro y de Pablo.

En una fecha indeterminada del siglo III el *Muro rojo* se rompió por la derecha del monumento sepulcral, y para evitar su completo derrumbamiento se construyó un muro como contrafuerte, que obligó a romper la lastra y desplazar un poco la columna de la derecha; para corregir la asimetría producida en el monumento funerario se construyó a la izquierda otro pequeño muro, y el pavimento fue recubierto de mosaicos. El muro de la derecha fue cubierto de *graffitti* por los devotos visitantes; de ahí el nombre de *Muro de los graffitti* o *Muro g*.

A finales del siglo III se abrió un hueco o nicho en ese *Muro g*, que fue revestido de mármol; en este hueco se introdujeron las reliquias del apóstol san Pedro envueltas en un paño de color púrpura bordado con hilos de oro; Este hueco fue tapiado y no se volvió a abrir hasta las excavaciones de 1940-1950.

El primer emperador cristiano, Constantino, construyó una basílica sobre la tumba del Apóstol; revistió de lastras de mármol y de pórfido la memoria apostólica; hay quien afirma que fue en esta ocasión cuando se abrió el hueco o nicho de que se ha hecho mención en el párrafo anterior. El papa Gregorio Magno (590-604) remodeló el presbiterio de la basílica constantiniana para poder celebrar la eucaristía sobre la tumba del Apóstol, limitándose a realzar el pavimento del presbiterio hasta dejar el monumento enterrado a la altura de la hornacina superior; y revistió con nuevos mármoles la parte superior del monumento sepulcral, colocando encima una lastra de mármol que sirviera de altar. Calixto II (1099-1118) revistió con nuevas lastras de mármol la parte superior del altar de Gregorio Magno; a principios del siglo XVI (1506), el papa Julio II destruyó la basílica constantiniana para construir la actual basílica de San Pedro, pero respetando enteramente el monumento sepulcral del Apóstol; Miguel Ángel extendió sobre la tumba del Apóstol la sombra de su espléndida cúpula; y el papa Clemente VIII (1592-1605) remodeló la capillita existente desde el tiempo de Gregorio Magno entre el corredor subterráneo y el dorso del monumento sepulcral, que desde entonces se llamó *Capilla Clementina*.

La evolución de esta humilde tumba, excavada en la tierra hasta convertirse en el árbol gigantesco de la cúpula de Miguel Ángel, ha sido posible porque el humilde Pescador de Galilea, elevado a Piedra sobre la que Cristo construyó su Iglesia, no ha muerto realmente, sino

que sigue vivo en la persona de sus sucesores en el gobierno de la Iglesia de Roma y de la Iglesia universal.

f) La autenticidad de las reliquias de san Pedro

En el decurso de las excavaciones se ha llegado a algunas conclusiones que no admiten discusión: *a)* la identificación del monumento sepulcral de san Pedro, del que habla el presbítero romano Gayo, el cual estaba rodeado por algunas de las tumbas más antiguas de la necrópolis vaticana; *b)* una tumba vacía, en forma de *capuchina*, situada exactamente debajo del trofeo de Gayo; *c)* signos evidentes de un culto ininterrumpido a san Pedro, desde el monumento de Gayo, que fue encerrado como en un estuche de mármol y pórfido sobre el que se superpondrán el altar de Gregorio Magno, de Pascual II y el actual Altar de la Confesión, construido por Clemente VIII a finales del siglo XVI.

El descubrimiento de la tumba de san Pedro, a pesar de su indudable importancia porque confirmaba la tradición multisecular sobre su martirio y sepultura en el Vaticano, decepcionó un tanto a la cristiandad y también a la ciencia arqueológica, porque en ella no se encontraron las reliquias del primer papa.

¿Qué había pasado con los restos de san Pedro? Los arqueólogos descubrieron el ya mencionado *hueco* o nicho en el muro de los *graffitti* revestido de mármol, en el que había restos de huesos y de tierra, una pieza de plomo, restos de hilos de oro y de tela color púrpura; todo este material lo metieron en una caja que confiaron a un empleado de la basílica vaticana, sin darle mayor importancia.

En 1953 Margarita Guarducci, profesora de la Escuela Nacional de Arqueología de la Universidad de Roma, investigó los *graffitti* del *Muro g*, y logró identificar el nombre de *Pedro* en forma criptográfica, unas veces sólo *PE* y otras veces unido al nombre de *Cristo* e incluso al nombre de *María* con aclamaciones de *victoria*; y, lo que es más importante, una frase en griego, *Petr(os) ení* (Pedro está aquí)[50], grabada sobre un fragmento del revoque en la intersección del *Muro g* con el *Muro rojo*. Margarita Guarducci analizó también cuidadosamente el contenido de la mencionada caja; y mandó analizar por un especialista los huesos en ella contenidos; y el resultado que se dio a conocer en 1962 demostró que había huesos humanos pertenecientes a un solo individuo, varón, que tendría de sesenta a setenta años y de complexión bastante robusta; se encontraron también algunos huesos de animales domésticos; todos mezclados con tierra.

[50] J. M. Pozo Municio, *Petros ení: «Pedro está aquí»*: Nueva Revista, 28 (1993) 31.

Margarita Guarducci hizo público el resultado de sus investigaciones en 1965 y llegó a la conclusión de que aquellos restos humanos eran precisamente los del apóstol san Pedro[51]. Los argumentos en favor de la autenticidad de las reliquias de san Pedro son fundamentalmente los siguientes: *a)* los restos de tela y de hilos de oro pertenecían a un paño de color púrpura bordado en oro; lo cual evidencia la veneración que se le tributaba a aquellos restos humanos; *b)* el *hueco* del muro de los *graffitti* fue hecho en la segunda mitad del siglo III o incluso en tiempos del propio Constantino; es decir, cuando se revistió de mármoles y pórfido el monumento anterior, conocido por el presbítero romano Gayo; *c)* los *graffitti* demostraban la veneración de la memoria de san Pedro en aquel lugar; *d)* los restos humanos fueron recogidos de la tumba vacía que está debajo del monumento funerario porque la tierra que llevan adherida es idéntica a la tierra de la tumba; *e)* todo lo cual demuestra que esos restos humanos envueltos en un paño de púrpura bordado en oro fueron introducidos en ese *hueco,* labrado al efecto, lo más tarde cuando Constantino revistió de mármol y pórfido el monumento funerario; y así permanecieron hasta que los arqueólogos los descubrieron en tiempos de Pío XII.

A las conclusiones de Margarita Guarducci sobre la autenticidad de los restos de san Pedro se han hecho algunas objeciones relativas a la inviolabilidad del *hueco* desde los tiempos de Constantino y a la identidad entre el contenido que los arqueólogos depositaron en la mencionada caja de madera y lo que el oficial de la basílica vaticana puso en manos de Margarita Guarducci; pero, sopesadas las conclusiones a favor y las objeciones en contra, el papa Pablo VI anunció al mundo en 1968 el hallazgo y la identificación de las reliquias del apóstol san Pedro.

8. BASÍLICAS PALEOCRISTIANAS EN PALESTINA

El primer emperador cristiano no pudo menos de volver sus ojos hacia la tierra hereditaria del Salvador; y en los lugares más relevantes de la obra de la redención se aprestó a construir basílicas; pero fue su madre, santa Elena, quien se encargó directamente de estas obras.

— *Basílica del Santo Sepulcro.* En el año 326 llegó santa Elena a Jerusalén y se informó cuidadosamente sobre el lugar de la tumba de Jesús. Por entonces, el *lugar* llamado Gólgota, en griego *Calvario* (Mt 27, 33), donde había sido crucificado y sepultado Jesús, se hallaba de-

[51] M. Guarducci, *Le reliquie di Pietro sotto la Confessione della Basilica Vaticana* (Ciudad del Vaticano 1965); Id., *Le reliquie di Pietro sotto la Confessione della Basilica Vaticana: una messa a punto* (Roma 1967).

bajo del templo en honor de Venus que había mandado construir el emperador Adriano († 135). Según testimonio de san Jerónimo, en el lugar de la crucifixión se veneraba una estatua de Venus y en el lugar del santo sepulcro una estatua de Júpiter: «Se imaginaban los autores de la persecución que nos quitarían la fe en la resurrección y en la cruz si contaminaban los lugares sagrados con sus ídolos». Precisamente la obra realizada por Adriano en el Calvario garantizaba la autenticidad del santo sepulcro debajo de la misma.

La presencia ininterrumpida de una comunidad cristiana en Jerusalén desde Santiago, *el hermano del Señor*, hasta la época constantiniana, facilitó a santa Elena la identificación del lugar de la crucifixión y de la tumba de Jesús. Ordenó la destrucción del templo de Venus; y sobre el *lugar* del Calvario encargó a los arquitectos Zenobio y Eustasio dos construcciones independientes:

— Una *basílica* o *martyrium* de cinco naves precedida de un atrio porticado sobre la roca del Calvario, que según escribió el propio Constantino al patriarca Macario de Jerusalén habría de ser *superior a cuantas existen*.

— Un grandioso *mausoleo* (*anástasis*) de forma circular y cúpula sobre el santo sepulcro.

Este complejo de basílica y mausoleo fue inaugurado en septiembre del año 335. Pero de todo ello no ha llegado nada hasta nosotros: en el año 614 los persas incendiaron la basílica, que fue reconstruida (634-638) por el abad Modesto; en el año 638 Jerusalén cayó en manos de los árabes, quienes en diferentes ocasiones intentaron edificar una mezquita al lado de la basílica del Santo Sepulcro; en el siglo IX un terremoto dañó la cúpula de la *Anástasis*, que fue reparada (815) por el patriarca Tomás con ayuda económica de Carlomagno; en el año 938 los musulmanes saquearon la basílica y la *Anástasis;* y, finalmente, en 1009 el califa Hakim ordenó destruir todo el complejo constantiniano. El emperador de Constantinopla, Constantino Monómaco, restauró la *Anástasis* entre los años 1042-1058; pero no la basílica. Cuando los cruzados conquistaron Jerusalén construyeron una nueva basílica que ha perdurado hasta hoy.

— *Basílica de la Natividad en Belén.* Santa Elena realizó también una minuciosa investigación para localizar la gruta del nacimiento del Señor. Con la misma finalidad de acabar con el culto cristiano, el propio emperador Adriano había introducido en Belén el culto de Adonis. Santa Elena construyó sobre el lugar que los cristianos le indicaron una basílica, que fue reiteradamente saqueada y destruida por los samaritanos (521-530); sobre las ruinas de la basílica constantiniana edificó el emperador Justiniano la espléndida basílica actual, que es la única basílica bizantina-palestinense que ha llegado hasta hoy.

9. BASÍLICAS PALEOCRISTIANAS EN ESPAÑA

En los primeros tiempos, como en el resto del Imperio Romano, los cristianos se reunían en casas particulares para la celebración de sus ritos cultuales; pero, a medida que las comunidades incrementaron sus adeptos, fue preciso ampliar los lugares de culto.

En las excavaciones realizadas en 1878 en el subsuelo del ábside de la actual basílica de Santiago de Compostela, se descubrió una construcción romana de 8,26 por 8,18 metros, con un pórtico de 22 columnas; sus paredes están revestidas de estuco y su pavimento con mosaicos; se encontró además una lastra sepulcral y un altar consistente en un fuste y una losa encima. Este recinto compostelano pudo ser originariamente una casa familiar o un templo pagano e incluso un mausoleo; de quién fuese esa tumba, es difícil determinarlo, aunque algunos piensan que pudo ser el sepulcro originario del apóstol Santiago[52]; en cualquier caso, posteriormente, sin poder establecer una fecha exacta, aunque posiblemente después de la paz constantiniana, ese recinto fue convertido en templo cristiano.

El mejor ejemplo de *ecclesia domestica* en España es la de Mérida, que se convirtió en basílica después de la paz constantiniana; casos semejantes al de Mérida se dan en Játiva (Valencia) y en Burguillos (Badajoz); la comunidad cristiana de Ilíberis (Granada) debía de tener también una amplia *ecclesia domestica* porque allí se celebró el concilio que lleva su nombre (305).

En las áreas cementeriales al aire libre hay ejemplos de *cella memoriae*, pequeñas basílicas en las que se celebró el culto; la más importante es la de Ampurias, con pavimento de mosaico. Hay basílicas cementeriales en Mérida, Vega del Mar, Tarragona, Son Peretó, Ampurias, Egara, San Cugat del Vallés, Elche; en Manacor, junto al puerto, se ha descubierto una basílica cementerial con un baptisterio al lado. En La Alberca (Murcia) hay un *martyrium* de planta longitudinal con ábside semiesférico en cuya cripta hubo enterramientos.

Una vez conseguida la libertad, surgieron por todas partes espléndidas basílicas con influencias procedentes de dos direcciones bien precisas: Roma y Cartago (África), y a través de ésta también de Constantinopla. Sin embargo, las basílicas españolas, según Testini, tienen algunos caracteres autóctonos, especialmente en el presbiterio, que las diferencian de todas las demás:

a) ábside flanqueado de pastoforios cerrados en el exterior por un muro recto: los ejemplos más típicos son las iglesias de Son Bou (Menorca), Elche (Alicante), Játiva (Valencia), de los siglos V y VI, y la capilla cementerial de Ampurias (s. IV-V);

[52] J. R. MELIDA, «El arte romano-cristiano», en M. MENÉNDEZ PIDAL (dir.), *Historia de España*, II/2. *España romana* (Madrid 1982) 719-720.

b) una variante de la anterior consiste en que algunas basílicas tienen, frente al ábside oriental, un segundo ábside; así son las iglesias de Vega del Mar (Málaga) (s. V-VI) y algunas basílicas en la región de Mérida (s. VI);

c) una tercera variante es la que ofrecen algunas basílicas, como la de San Fructuoso de Tarragona (s. IV-V), la de Son Peretó (Mallorca) (s. IV-V) y la de Algezares (Murcia) (s. VI), en las que el ábside está libre y los pastoforios avanzan exteriormente más allá del ábside y comunican con las naves a través de un amplio vano sin puertas;

d) el arco en forma de herradura, que aparece por primera vez en el ábside de las basílicas de Cabeza del Griego en Saelices (Cuenca) (s. V) y la de San Cugat del Vallés (Barcelona) (s. VII), que inician lo que será la característica más peculiar de las iglesias visigodas españolas de los siglos siguientes;

e) el ábside cuadrado en el exterior y con los brazos laterales casi independientes aparece por primera vez en una iglesia de Fraga (Huesca) (s. VII); sistema que se difundió posteriormente por el centro de la Península Ibérica.

Los baptisterios españoles son de planta circular, cuadrada y poligonal, y parece que se inspiran principalmente en modelos norteafricanos.

CAPÍTULO IV

ICONOGRAFÍA PALEOCRISTIANA

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ GÓMEZ, J., *El segundo Concilio de Nicea*: Pastoral Misionera 13 (1988) 11-27; BELVEDERI, *Il mistero della Redenzione nelle catacombe* (Roma 1932); BOESPFLUG, E.-LOSSKY, N. (eds.), *Nicée II (787-788)*. «Actes du Colloque International Nicée II» (París 1987); BOTTARI, *Sculture e Pitture dei cimiteri di Roma* (Roma 1737); BOURGET, P. DU, *La pintura paleocristiana* (Barcelona 1967); BOVINI, G., *Sacorfagi paleocristiani* (Ciudad del Vaticano 1994); ID., *I sarcofagi paleocristiani della Spagna* (Ciudad del Vaticano 1954); BRUYNE, L. DE, *Iconografia cristiana antica*, EC VI, p.1.546-1.551; COTTIN, J., *Jésus-Christ en écriture d'images. Premières représentations chrétiennes* (Ginebra 1990); EUDOKIMOV, P., *El arte del Icono. Teología de la belleza* (Madrid 1991); FERNÁNDEZ GUERRA, A., *Monumento zaragozano del año 312 que representa la Asunción de la Virgen* (Madrid 1870); GASSIOT-TALBOT, G., *Pintura romana y paleocristiana* (Madrid 1968); KIRIGIN, M., *La mano divina nell'iconografia cristiana* (Ciudad del Vaticano 1976); LE BLANT, E., *Les ateliers de sculpture chez les premiers* chrétiens: Mélanges d'arch. et d'hist. (Roma 1884); LECLERCQ, H., *Sarcophage*: DAChL, XXV/1, p.866-871; LECLERCQ, H., *Iconographie*, DAChL, VII/1, p.11-12; MELIDA, J. R., *Escultura hispanocristiana* (Madrid 1908); MOSTOLAC CARRILLO, A., *Los sarcófagos romano-cristianos de la provincia de Zaragoza. Análisis iconográfico e iconológico* (Zaragoza 1994); PASSARELLI, G., *Iconostasio*, 20 folletos (Madrid 1991-1996); PLAZAOLA, J., *El aniconismo del arte paleocristiano*: Estudios Eclesiásticos 63 (1988) 3-28; SOTOMAYOR, M., *Fe y Magisterio en la iconografía paleocristiana* (Granada 1961); ID., *Talleres romanos de sarcófagos paleocristianos en España*. «VII Congreso Nacional de Arqueología» (Barcelona 1962); ID., *Datos históricos sobre sarcófagos romanocristianos de España* (Granada 1973); TEZÉ, J.-M., *Theophanies du Christ* (París 1988); VOLBACH W. F., *Arte paleocristiana* (Roma 1958); WILPERT, *I Sarcofagi cristiani antichi* (Roma 1929); ID., *La fede della Chiesa nascente secondo i monumenti dell'arte funeraria antica* (Roma 1938); ID., *Sulla tecnica delle pitture cimetiarli* (Roma 1874): FRAIPONT, *Orphée aux catacombes* (París 1935).

1. USO DE IMÁGENES EN LA IGLESIA PRIMITIVA

a) Una acusación injustificada

En más de una ocasión se ha lanzado contra la jerarquía eclesiástica de los primeros tiempos la acusación de no haber sido suficientemente perspicaz para haberse percatado de que los fieles

cristianos tenían necesidad de un medio de expresión apropiado a su fe, como acaecía en todo el entorno socio-religioso y socio-cultural de la cuenca del Mediterráneo en el que la *expresión artística* y el sentimiento artístico encontraron espléndidos cauces de realización; el arte helenístico era un vehículo de expresión tan poderoso como la filosofía misma[53].

Sin duda, del mismo modo que las categorías filosóficas griegas tenían que ser purificadas para que pudieran ser vehículo de expresión de los conceptos cristianos, también el arte, tanto en sus contenidos como en sus formas, tendría que ser purificado para que expresara de un modo correcto los sentimientos religiosos de los seguidores de Jesús de Nazaret.

La falta de perspicacia de la jerarquía eclesiástica habría sido tanto más ostensible cuanto que, por aquellos mismos días, el judaísmo, religión anicónica por antonomasia, se estaba alejando cada vez más perceptiblemente, especialmente en los ambientes más lejanos de Palestina, de aquel rigorismo anicónico tan reiteradamente afirmado en el Antiguo Testamento (Éx 20,4s; 25,18; Ez 41,18-20). No hubiera debido ser normal que se exigiese a los paganos convertidos al cristianismo aquello que los judíos practicaban cada vez menos.

Pero esa falta de perspicacia, si es que existió realmente, de modo que no pudiera explicarse por otros motivos menos negativos el rigorismo anicónico cristiano de los primeros tiempos, muy pronto empezó a desaparecer en un evidente paralelismo con la nueva actitud judía frente a las imágenes.

b) Una distinción necesaria entre uso y culto de las imágenes[54]

En la actitud de la Iglesia primitiva frente a las imágenes hay que hacer una distinción que no siempre se tiene en cuenta: el *uso* y el *culto*. El uso precedió al culto.

El uso de imágenes apareció muy pronto en las comunidades cristianas primitivas, como lo atestiguan las catacumbas romanas y el baptisterio y la iglesia de Dura Europos (Irak) (ciudad que fue destruida en el año 256).

El culto a las imágenes se implantó más lentamente entre los cristianos; sin duda por la prohibición explícita del Antiguo Testamento:

[53] H. Leclercq., *Iconographie*, DAChL, VII/1, 11-12.

[54] J. Álvarez Gómez, *El segundo Concilio de Nicea*: Pastoral Ecuménica, 13 (1988) 11-27.

> «No te harás escultura ni imagen alguna de lo que hay arriba en el cielo, ni de lo que hay abajo en la tierra, ni de lo que hay en las aguas bajo la tierra. Ni te postrarás ante ellas, ni les darás culto, porque yo, Yahvé, tu Dios, soy un Dios celoso» (Éx 20,4s).

Sin embargo, esta prohibición tan tajante no hay que entenderla de un modo absoluto porque, de hecho, en lo más santo de Israel, el arca de la alianza, había unos querubines:

> «Harás además dos querubines de oro [...] en los dos extremos del propiciatorio» (Éx 25,18; cf. Ez 41,18-20).

También se puede considerar como una imagen la serpiente de bronce levantada por Moisés en el desierto (Núm 21,8s).

El descubrimiento de la sinagoga de Dura Europos, bellamente decorada con escenas del Antiguo Testamento, demuestra que, en la práctica, los judíos no eran tan ajenos al uso de imágenes, aunque el caso de esta sinagoga es verdaderamente excepcional.

En los primeros siglos cristianos no faltaron algunas voces contrarias al uso de las imágenes, apoyándose precisamente en la prohibición del Antiguo Testamento. Sobresalen Tertuliano[55], Clemente de Alejandría[56], Minucio Félix, Orígenes[57] y, especialmente, el Concilio de Elvira, cuyo canon 36 prohíbe expresamente la presencia de pinturas en las iglesias:

> «Se dispuso que no debe haber pinturas en las iglesias, para que lo que se venera y se adora no se pinte en las paredes»[58].

Eusebio de Cesarea ve en las imágenes un peligro de idolatría o, cuando menos, un claro influjo del paganismo:

> «... hemos indagado que se conservan pintadas en cuadros las imágenes de los apóstoles Pablo y Pedro, e incluso del mismo Cristo, cosa natural, pues los antiguos tenían por costumbre honrarlos de este modo, sin miramiento, como salvadores, según el uso pagano vigente entre ellos»[59].

[55] *De spectaculis*, 23,5: Dios, absoluta verdad, tiene que ser forzosamente refractario a la falsedad. Pero Tertuliano, después de haber pasado al montanismo, dice que los católicos tienen cálices con la figura grabada del Buen Pastor.

[56] *Stromata*, VII, 5,28: Dios no puede ser circunscrito.

[57] Orígenes rechazaba la argumentación de los paganos para representar a Dios en imágenes, alegando que el honor debido a la imagen va dirigido a su prototipo; *Contra Celsum*, VI, 14.

[58] KIRCH, *Enchiridion fontium historiae ecclesiasticae antiquae* (Barcelona 1960) n.203.

[59] EUSEBIO DE CESAREA, *Historia eclesiástica*, VII, 18,4; PG 20, 1545ss.

La emperatriz Constancia, hermana de Constantino y esposa de Licinio, desea conseguir una imagen de Cristo; y Eusebio se niega a proporcionársela alegando que

> «ahora la forma humana de Cristo ha sido divinizada, de modo que, en adelante, ya no puede ser representada»[60].

Después de la paz de la Iglesia (313), con la progresiva desaparición del paganismo, el peligro de idolatría se hace cada vez más remoto; y, por consiguiente, el uso de imágenes se difunde sin problemas por todas las comunidades cristianas. El Concilio II de Nicea le atribuye a san Basilio esta expresión: «el honor debido a la imagen va dirigido a su prototipo»; pero esta frase está sacada de su contexto, puesto que no se refiere en modo alguno al culto de las imágenes, sino a la teología de la imagen de Dios[61].

Todavía a finales del siglo IV o principios del V, san Epifanio de Salamina decía que las pinturas o imágenes de Cristo «van contra nuestra religión»[62].

c) El culto a las imágenes en la Iglesia primitiva

A comienzos del siglo V, en contra de la opinión y praxis de san Epifanio, muchos Santos Padres se refieren ya a las imágenes sin manifestar ningún rechazo hacia ellas.

El culto de las imágenes empieza por la cruz. Y no sólo el madero de la cruz de Jesús descubierto por santa Elena, que es venerado como una reliquia auténtica, sino el signo de la cruz propiamente dicho, que empieza a multiplicarse: Prudencio habla de la cruz que los emperadores llevan sobre la corona[63]; y Teodoreto de Ciro habla de la veneración del signo, no de la reliquia de la cruz[64]. Pero todos los testimonios de imágenes pintadas, de este tiempo, se refieren más al uso que al culto.

Los testimonios que garantizan la existencia del culto de las imágenes de Cristo, de la Virgen y de los santos son más bien escasos hasta el siglo VI. A finales de esta centuria, Leoncio, obispo de Neápolis (Chipre), defiende a los cristianos contra las acusaciones de los judíos, que los tachaban de idólatras por el culto que tributaban a las

[60] Ibid.
[61] SAN BASILIO, *De Spiritu Sancto*, XVIII, 45.
[62] SAN JERÓNIMO, *Epist. 51*: es una traducción hecha por san Jerónimo de una carta de san Epifanio a Juan de Jerusalén (BAC 219; Madrid 1962) 402.
[63] PRUDENCIO, *Apotheosis*, 448.
[64] TEODORETO DE CIRO, *Graec. Af. Curatio*, IV, SCh 57, 285.

imágenes; y él fue quien trazó las primeras líneas de una teología del culto a la cruz y a las imágenes[65].

San Gregorio Magno († 604) corrige a Sereno, obispo de Marsella, el cual había destruido algunas imágenes por miedo a que el pueblo cayese en la idolatría. Se puede afirmar que fue este papa quien explicitó definitivamente la doctrina ortodoxa relativa al culto de las imágenes cuando afirmaba:

> «Una cosa es adorar las imágenes, y otra distinta venir en conocimiento, por medio de ellas, de lo que se ha de adorar. Lo que la escritura es para el lector, eso mismo es la imagen para quienes no saben leer. No cabe duda de que no es desacertado elevarse por lo visible a lo invisible»[66].

San Gregorio de Nisa ya había llamado a las imágenes la *Biblia de los pobres* y de los ignorantes. San Basilio atribuía a la pintura la misma función que a la palabra: la pintura, es decir, las imágenes, hacen visible, *a través de la imitación,* cuanto el discurso manifiesta *a través del oído*[67]. Las imágenes son como un *libro abierto* que estimula al deseo de las realidades espirituales. Por eso, él prefería que las basílicas fuesen decoradas con escenas bíblicas y alegóricas. San Nilo aconseja al emperador Olimpiodoro que, en vez de pinturas simplemente ornamentales de animales y plantas, pinte escenas del Antiguo y Nuevo Testamento que sean aptas, a la vez, para *instruir* a los analfabetos y para *transmitirles deseos del cielo*. Pero, por encima de todos los Padres de la Iglesia oriental, fue san Juan Damasceno quien, siguiendo el pensamiento de la Iglesia occidental, mejor planteó el tema de la veneración de las imágenes:

> «Hubo un tiempo en que no se hacía imagen alguna de Dios, dado que él existe sin cuerpo ni figura. Ahora, en cambio, después de haberse manifestado en la carne y de haber vivido con los hombres, hago objeto de imagen cuanto de Dios es visible. No adoro la materia, sino al creador de la materia... No dejaré de honrar la materia que sirvió de instrumento para procurarme la salvación»[68].

Según san Juan Damasceno, las imágenes perpetúan de algún modo la potencia divina, presente en los santos cuando estos vivían en la tierra:

> «Durante la vida, los santos estaban llenos del Espíritu Santo, y en la muerte, la gracia del Espíritu Santo perdura inseparable en sus almas, en sus cuerpos, en los sepulcros y en las santas imágenes que

[65] Leoncio de Neapolis, *Discurso 50;* PG 93, 1597-1609.
[66] San Gregorio Magno, *Epist. 11, Ad Serenum;* PL 77, 1128.
[67] San Basilio, PG 31, 524.
[68] San Juan Damasceno, *Orat. I;* PG 94, 1245.

los representan, no, por cierto, en el plano de la esencia, sino en aquel de la gracia y de la acción»[69].

d) El iconoclasmo

A lo largo del siglo VII, el culto a las imágenes emprendió una marcha triunfal en la devoción de las gentes sencillas, favoreciendo así las *leyendas* e incluso la *milagrería*. Fue por entonces cuando empezaron a aparecer imágenes de Cristo no pintadas por mano de hombre *(akeiropoieta)*, imágenes de la Virgen atribuidas a san Lucas, imágenes caídas del cielo; imágenes que derramaban sangre, que defendían contra las enfermedades...

Quizá por esa especie de fanatismo surgieron de nuevo algunas voces contra las imágenes. Había incluso regiones enteras, como Armenia, que eran hostiles a las imágenes; y no precisamente entre los herejes, especialmente los monofisitas, y sectarios, como los paulicianos, sino también entre obispos plenamente ortodoxos.

El origen de la *iconoclastia* parece que no estuvo tanto en el emperador León III el Isáurico, cuanto en algunos obispos del Asia Menor, entre los que sobresalieron Constantino de Nacoeo, el metropolita Tomás de Claudiópolis, y el también metropolita Teodoro de Éfeso. Estos Obispos, antes de que brotase la contienda del iconoclasmo, habían pedido al patriarca Germán de Constantinopla, no sólo que moderara, sino incluso que reprimiera el culto a las imágenes.

No se puede decir con exactitud cuándo empezó el verdadero culto a las imágenes; pero tuvo que ser, más o menos, a finales del siglo VII, porque el Concilio Trulano o Quinisexto (692) promulgó tres cánones sobre el culto de las imágenes: el canon 73 se refiere a la veneración de la cruz; el 82 pide que se sustituyan las representaciones simbólicas y alegóricas de Cristo, por ejemplo el Cordero, por figuras humanas; y el 100 da normas concretas sobre la decencia en el arte sacro[70].

San Juan Damasceno fue el adversario más demoledor de los iconoclastas, porque, según éstos, la trascendencia divina, es decir, la esfera de lo sagrado, es absolutamente intangible; en cambio, según el Damasceno, la *imagen va unida a la presencia viva y actual del evento narrado*.

[69] SAN JUAN DAMASCENO, ibid., 1240.
[70] KIRCH, *Enchiridion fontium historiae ecclesiasticae antiquae*, 1107.

e) El decreto dogmático del Concilio II de Nicea

El Concilio II de Nicea fue convocado en el año 787 por la emperatriz Irene, regente durante la minoría de edad de su hijo Constantino IV (780-790), la cual había permanecido fiel, aunque en secreto, al culto de las imágenes.

El papa Adriano I (772-795), invitado por la emperatriz al Concilio, no asistió personalmente, pero envió, como era costumbre, sus legados: Pedro, arcipreste de la basílica de San Pedro, y el abad Pedro, del monasterio de San Sabas.

Después de muchas dificultades provocadas por los obispos iconoclastas, que pretendían boicotear el Concilio, los Padres conciliares, juntamente con la emperatriz Irene y su hijo Constantino IV, firmaron las actas del concilio, en las que figura el siguiente *decreto dogmático* que había sido aprobado en la sesión VI (13.10.787):

> «Siguiendo el camino real, fieles al magisterio divinamente inspirado de nuestros Santos Padres y a la tradición de la Iglesia católica, pues la reconocemos ser del Espíritu Santo que habita en ella, definimos con todo esmero y diligencia que, como la de la preciosa y edificante Cruz, así también hay que exhibir las venerables y santas imágenes, tanto las de colores como las de mosaicos o de otras materias convenientes, en las santas iglesias de Dios, en los vasos y vestidos sagrados y en los muros y tablas, en las casas y en los caminos; a saber, tanto la imagen de Nuestros Señor Dios y Salvador Jesucristo, como la de nuestra Inmaculada Señora, la Santa Madre de Dios, y las de los honorables ángeles y de todos los santos y piadosos varones.
>
> Porque cuanto más se las contempla en una reproducción figurada, tanto más los que las miran se sienten estimulados al recuerdo y afición de los representados, a besarlas y a rendirles el homenaje de la veneración *(Proskinesis timetiké)*, aunque sin testificarle adoración *(latría)*, la cual compete sólo a la naturaleza divina: de manera que a ellas (las imágenes) como a la figura de la preciosa y vivificante Cruz, a los santos evangelios y a las demás ofrendas sagradas, les corresponde el honor del incienso y de las luces, según la piadosa costumbre de los mayores, ya que el honor tributado a la imagen se refiere al representado en ella, y quien venera una imagen venera en ella a la persona representada»[71].

San Basilio asimilaba ontológicamente la imagen a la Palabra divina; y le brindó al Concilio II de Nicea la fórmula teológica:

> «La adoración de la imagen pasa a quien está pintado. Sea por el pensamiento en las palabras de la Escritura, sea por la representación del icono..., nosotros recordamos los prototipos (sus modelos vivientes) y somos introducidos al lado de ellos».

[71] DENZINGER, 600-601.

Después de la victoria del culto a las imágenes, un sínodo de Constantinopla (860) sentenció en el siguiente decreto:

> «Lo que el Evangelio nos dice con palabras, el icono lo hace con colores y lo hace presente».

El Concilio Niceno II (787) acalló definitivamente todas las voces contrarias al culto de las imágenes; pero no logró acabar con las de algunas sectas, por ejemplo los paulicianos, los cuales encontrarán bastantes adeptos en la Edad Media, tales como Pedro y Enrique de Bruys, y posteriormente Wyclif, Juan Hus y los reformadores protestantes, en general, y muy especialmente Calvino. Contra todos ellos el Concilio de Trento proclamó de nuevo la legitimidad del culto a las imágenes[72].

2. EL ARTE CRISTIANO PRIMITIVO, UNA *PROVINCIA* DEL ARTE CONTEMPORÁNEO DEL IMPERIO ROMANO

a) El impacto espiritual del cristianismo

El impacto del cristianismo sobre la cultura grecorromana produjo, aunque lentamente, a causa de la actitud persecutoria del Imperio Romano, un cambio de enormes consecuencias en el ámbito del arte; y todo ello sin necesidad de implantar de golpe una nueva doctrina estética ni unas normas estilísticas propias. El impacto o, mejor aún, la revolución producida por la nueva religión que también provenía del Oriente fue, sobre todo, de orden interior; fue una revolución total porque la religión cristiana no afectaba solamente a un sector del hombre, sino que exigía ser acogida por el hombre en toda su integridad. Precisamente en el momento en que el ideal humanístico de Grecia y de Roma manifestaba los primeros síntomas de agotamiento, hizo su aparición de un modo incontenible una nueva concepción de Dios, del hombre y del mundo.

La novedad radical del cristianismo en relación a todas las religiones paganas consistía fundamentalmente en que Dios salía gratuita y verticalmente al encuentro del hombre; mientras que en las religiones paganas el encuentro con Dios tenía que intentarse a través de un colosal esfuerzo humano para desembocar, sin embargo, en el más absoluto fracaso. La nueva vida que Cristo ofrecía al hombre, éste nunca la habría podido conseguir por sus propias fuerzas en un desarrollo horizontal de todas sus capacidades, sino como aceptación agradecida del don gratuito que Dios le ofrecía en Cristo.

[72] P. Eudokimov, *El arte del icono. Teología de la belleza* (Madrid 1991); G. Passarelli, *Iconostasio, 20 opúsculos* (Madrid 1991).

b) El arte paleocristiano dependió del ambiente artístico circundante

Es cierto que, por lo que respecta al arte, el cristianismo no manifestó al principio una gran preocupación; más bien se despreocupó del arte en cuanto tal. Lo que interesaba realmente a los cristianos de los primeros tiempos eran, no las realidades de *este mundo,* sino las realidades del *mundo futuro,* abiertas por Cristo a través del misterio de su muerte y resurrección.

Ciertamente, el misterio global del cristianismo alcanzó al hombre en su misma raíz de tal; pero sin sacarlo del mundo, como atestiguan reiteradamente los apologistas cristianos cuando tratan de defender a sus hermanos en la fe contra la incomprensión de las autoridades y las calumnias de la plebe. Por eso mismo, la vivencia de la identidad cristiana en cuanto tal comprenderá todo lo humano, tanto respecto a lo que se refiere a su mundo interior como a sus relaciones profesionales y sociales, las cuales, sin embargo, no eran propiamente ajenas al mundo de la interioridad del cristiano, sino que se conjuntaban en una maravillosa síntesis. Esta síntesis encontrará una expresión propia en el símbolo.

Y precisamente desde la simbólica alcanzarán las iniciativas cristianas al arte grecorromano circundante; aunque pudiera parecer que las primeras manifestaciones del arte cristiano habrían surgido con una expresa voluntad artística anticlásica, *como consecuencia de un cierto esquematismo simbólico,* sin embargo, nada más lejos de la realidad.

Así pues, el arte paleocristiano dependió enteramente de las formas tardías del arte romano, a pesar de que los artistas cristianos no pudieran menos de expresar su sensibilidad interior, que se traducía, unas veces muy sutilmente y otras con máxima claridad, en ciertas tendencias a la abstracción y al espiritualismo.

Algunos críticos de arte han pretendido advertir en el arte paleocristiano la presencia de algunas formas artísticas originales, sin influencia alguna del arte ambiental romano; pero, en general, hay que reconocer que los artistas cristianos dependieron enteramente de los diversos estilos contemporáneos. Los cristianos no vivían ajenos al mundo circundante, por más que fueran víctimas de una incomprensión generalizada; y, por lo que respecta a las expresiones artísticas, los cristianos estaban inmersos en un mundo que era una simbiosis de dos corrientes culturales muy poderosas: la *cultura etrusca* y la *cultura helenística,* aunque ésta se hubiera impuesto ya definitivamente sobre aquélla.

c) Los primeros balbuceos del arte paleocristiano

Los cristianos pudieron iniciar, solamente iniciar, esta inmersión en el contexto artístico romano aprovechando la política de tolerancia religiosa del Imperio, bajo el reinado de los Severos y de sus sucesores, hacia finales del siglo II y durante la primera mitad del siglo III. Por eso, las manifestaciones artísticas paleocristianas, anteriores a la paz constantiniana (313), constituyen una especie de prólogo o de introducción a la gran expansión que adquirirá el arte paleocristiano después de esa fecha; hasta entonces, el arte cristiano no fue nada más que algo así como un *enclave* en medio de aquella masa de espléndidas obras de arte que aún se pueden contemplar en los monumentos romanos de los siglos II y III.

El arte paleocristiano, en cuanto tal, durante esos dos siglos estuvo muy lejos de poder competir con los productos de arte de la Roma



Orante (catacumba de Domitila).

imperial pagana. Los cristianos de aquel tiempo supieron ciertamente aprovecharse de la memoria histórica, cultural y religiosa imperante en la cuenca del Mediterráneo para introducir en los temas artísticos paganos, sobre todo iconográficos, los elementos más específicos del mensaje cristiano; es lo que se podría considerar como el primer intento de *inculturación artística* del cristianismo en la cultura ambiente; es decir, los cristianos de los primeros siglos se apropiaron y reinterpretaron su propia cultura romana en clave de la nueva visión del mundo que les aportaba el mensaje del Evangelio de Jesús.

Para ello no tuvieron empacho en servirse de las formas e incluso de ciertos símbolos existentes en el arte grecorromano; y no pudo ser de otro modo porque, de lo contrario, el mensaje de Jesús no habría sido entendido. Aquellos cristianos no hicieron otra cosa que seguir el mandato explícito de Jesús: «Id por todo el mundo anunciando el Evangelio y bautizándolos en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo»; lo cual comporta emplear unas categorías culturales y un idioma que puedan ser entendidos por aquellos a quienes se les explica la doctrina del Evangelio.

En realidad, se puede decir que el arte cristiano más primitivo solamente tiene de original la inspiración cristiana; pero no son originales ni las técnicas ni las formas ni la aplicación de las mismas ni tampoco el material empleado. Por eso mismo no existe un arte cristiano *primitivo*, en el sentido estricto que se le suele dar a esta palabra en la historia del arte porque, a pesar de su evidente inspiración original, el *primer arte cristiano* no manifiesta aquella ingenuidad de los artistas sin experiencia técnica en la plasmación de las formas y de los temas.

A pesar de todo lo dicho, ciertas formas y procedimientos, que son ajenos al arte clásico, sí parecen estar inspirados por la nueva religión cristiana. Por ejemplo, el hecho de que los personajes tengan *los ojos muy abiertos*, empezando por Cristo y por la Virgen, tendería a representar *el mundo interior de los fieles*, dando la primacía al ser interior y descuidando el aspecto material de los temas, como puede ser la falta de motivos ornamentales alrededor de las figuras; las propias figuras, fuera del rostro iluminado por ojos inmensos, carecen de plasticidad, de actitudes y de ademanes verdaderos; parece como si las figuras se hallaran desprovistas de peso; y esta carencia de peso se advierte en la manera como surgen del suelo, sin posar en él verdaderamente; parece que todo se redujera a un puro esquema.

En este contexto nacieron las primeras manifestaciones iconográficas cristianas. Era impensable una pintura o una escultura cristiana sin recurrir a las múltiples soluciones técnicas y temáticas de la pintura y de la escultura contemporánea; durante la época pre-constantiniana, que fue de dura persecución, los cristianos carecían de medios propios de expresión artística; y, por consiguiente, no podían sustraer-

se culturalmente al influjo de los criterios artísticos imperantes. Más tarde, bastará con eliminar aquellos temas habituales que en el arte romano respondían a una concepción pagana de la vida; para ello será suficiente con desechar toda clase de representaciones tomadas de la mitología idolátrica, en contraste con el mensaje evangélico, lo mismo que cualquier clase de escenas que la moral cristiana no aceptaría nunca. Pero todo lo demás, como el arte decorativo y su valor estético, incluida la cristianización de algunas divinidades paganas como es el caso de Orfeo, fue utilizado por los cristianos.

d) Una sensibilidad artística común

El gusto innato por la decoración colorista, tan arraigado en la sensibilidad romana, que presidía todas las manifestaciones de la vida cotidiana, en los edificios públicos, en las casas, en las sepulturas, que creaba así un ambiente agradable, no lo perdieron los cristianos por el mero hecho de haber abandonado el paganismo.

Los temas ornamentales del arte clásico, que en gran medida habían perdido ya su significado originario, fueron utilizados sin problema alguno por los cristianos en la ornamentación de los sepulcros, sin que ello implicara claudicación alguna en materia de fe o de costumbres; todo lo contrario, porque les fue fácil encontrar un significado alegórico con los misterios de la fe cristiana: decoraciones arbóreas, escenas campestres y pastoriles, que podían simbolizar el paraíso o que eran un eco de las ideas abstractas de inmortalidad y de perennidad, como el pavo real y la sucesión de las estaciones.

Lo mismo que en las mansiones particulares o en los sepulcros paganos, abundan en la decoración catacumbal cabezas humanas rodeadas de follajes, representaciones de animales, especialmente pájaros, líneas y figuras geométricas.

Aquí cabe preguntarse: así como la jerarquía eclesiástica vigilaba la exposición doctrinal de la fe en la catequesis y en la predicación ordinaria, ¿vigiló también o dirigió de cerca la expresión de la fe en las obras de los artistas? La respuesta parece que tiene que ser negativa; de lo contrario no se explicarían las *libertades* que se tomaron algunos artistas a la hora de representar ciertas escenas bíblicas, como es el caso de Eva, que en alguna representación aparece muy adornada con joyas; Job, que, en vez de estar sentado en un estercolero, aparece sentado en un espléndido sillón; Abrahán, que, en vez de levantar un altar, se encuentra con uno ya construido en la cumbre del monte Moria; los curiosos que asisten al sacrificio de Isaac; las vírgenes prudentes que, en vez de las lámparas de que habla la parábola evangélica, llevan antorchas al estilo romano; el asesor que aparece junto a Pilato en el momento de condenar a Jesús; el sacrificio de Caín y

Abel en presencia de un testigo; Moisés acompañado de otro hombre en la escena de la zarza ardiente[73].

Todo esto evidencia la iniciativa personal de los artistas cristianos, que actuarían sin control oficial alguno por parte de la Iglesia; eran artistas, por otra parte, que no se limitaban a trabajar en exclusiva para sus cohermanos de religión, sino que trabajaban también para clientes paganos; Tertuliano refiere que los artistas, pintores o escultores convertidos al cristianismo seguían trabajando en sus oficios y pintaban o esculpían ídolos y todo lo que exigía el culto pagano[74].

En el nacimiento y primer desarrollo del arte paleocristiano no fue ajeno el *medio social* al que pertenecían los fieles. Al comienzo, los restringidos grupos de creyentes se reclutaban principalmente entre los habitantes de los barrios pobres de las grandes ciudades del Imperio Romano. El elemento judío, fuertemente helenizado, predominaba entre ellos. En Roma, las comunidades cristianas tenían protectores y, sobre todo, protectoras entre los ciudadanos más opulentos; existían, ya desde finales del siglo I, incluso algunos cristianos provenientes de las clases económica y políticamente más poderosas. Lo mismo debió de ocurrir en Oriente: en Dura Europos, pequeña ciudad a orillas del Éufrates (Irak), la casa cristiana y el baptisterio allí descubiertos suponen una comunidad cristiana que debió de poseer un rango social bastante elevado, y que moralmente y materialmente se sentía a gusto.

No cabe duda de que los primeros monumentos funerarios cristianos (frescos, sarcófagos, losas grabadas, mosaicos) fueron encargados por los jefes de familias cristianas más o menos opulentas, pues esos lujos no se los podían permitir los cristianos provenientes de los estamentos inferiores de la sociedad romana; y esto no sólo durante los tres primeros siglos, sino incluso después de la paz constantiniana, pues en las catacumbas, por ejemplo, los cubículos decorados y las tumbas con lápidas marmóreas grabadas son muy escasos en relación con las sepulturas sencillas y anónimas.

Posteriormente, la conversión de los emperadores romanos al cristianismo trajo consigo la presencia en todo el Imperio de espléndidos monumentos escultóricos, pictóricos, musivos y arquitectónicos que significaron *un giro en la historia del arte cristiano,* que ya tendrá siempre una *rama oficial* por ser financiada por el emperador en la capital o por sus representantes en las provincias del Imperio.

Sin embargo, no hay que olvidar que, desde la conversión de Constantino, no obstante ese apoyo prestado por los emperadores cristianos, fueron los clérigos, sobre todo los papas y los obispos quienes construyeron las basílicas e iglesias; y las decoraron con espléndidas obras de arte.

[73] H. Leclercq, *Symbolisme*, DAChL, XV/2, 1808.
[74] Tertuliano, *De idololatria*, cc.6, 7, 8.

Las *características* del arte cristiano más antiguo, tal como se habían desarrollado hasta el año 313, se mantuvieron hasta mucho tiempo después de este año; pero sólo en el ámbito para el cual se había creado ese primer arte cristiano, que fue eminentemente funerario; en tanto que, en otros ámbitos que se abrieron a las actividades de los artistas cristianos a partir de esa fecha, el gusto y las formas reflejaron la nueva situación social y económica creada en la Iglesia como consecuencia de la libertad adquirida.

3. DEFINICIÓN DE ICONOGRAFÍA PALEOCRISTIANA

Iconografía significa *descripción de las imágenes: eikon* = imagen; *grafein* = describir. Pero, como suele acaecer con todas las definiciones etimológicas, también en este caso la etimología resulta insuficiente. Por eso quizá fuese más exacta la palabra *iconología* que *iconografía;* porque el verbo *grafein* que acompaña a la palabra *eikon* no comprende bien todas las actividades que desempeña el arqueólogo que se ocupa de las imágenes paleocristianas. Aquí, sin embargo, emplearemos ambas palabras como si fueran sinónimas.

En el sentido indicado, *iconografía* o *iconología paleocristiana* es una parte de la arqueología cristiana que trata de las *representaciones figurativas paleocristianas*, interpretando el significado, el origen y el desarrollo de sus temas. Analicemos por separado cada una de esas tres palabras: *representaciones figurativas paleocristianas.*

— *Representaciones*, es decir, las *imágenes*, ya sean *tridimensionales* (estatuas, bajorrelieves), ya sean *bidimensionales* (mosaicos, pinturas); sin embargo, algunas representaciones son objeto de otras ciencias, por ejemplo *numismática* (medallas, monedas); *esfraguística* (sellos de plomo, de cera, etc.).

— *Figurativas:* que sean verdaderas representaciones de alguna persona física o moral; por ejemplo, san Pedro o san Pablo son personas físicas; la Iglesia de los gentiles o la Iglesia de los judíos son personas morales; las personas físicas o morales pueden ser representadas con rasgos antropomórficos o de una manera simbólica, por ejemplo, el colegio apostólico está representado unas veces por doce hombres y otras por doce ovejas.

Los temas decorativos se excluyen de la iconografía paleocristiana propiamente dicha; pero pueden ser tomados en cuenta cuando ofrecen criterios de datación y de proveniencia, o cuando tienen algún sentido simbólico, por ejemplo, hojas de vid, que pueden ser símbolo de la Iglesia, o ciervos, que representan a los fieles que se dirigen a las fuentes de agua viva, alusión a las aguas de la gracia bautismal.

El repertorio iconográfico paleocristiano es muy amplio, comprende las representaciones de Dios y de las tres personas de la Santísima Trinidad; los ángeles buenos y malos; la Santísima Virgen María, los santos, los hechos del Antiguo y Nuevo Testamento, de la Iglesia y de su misión, de los acontecimientos escatológicos, de los ritos litúrgicos, y todos los signos simbólicos o todas las composiciones alegóricas de carácter dogmático o moral, o que sean de alguna manera expresión de la fe cristiana o del culto cristiano[75].

— *Paleocristianas,* es decir, que estén dentro de los límites establecidos por la arqueología paleocristiana: *Antiguas:* hasta la muerte de san Gregorio Magno († 604) para la Iglesia occidental; y la muerte del emperador Justiniano († 665) para la Iglesia oriental. Las obras de arte posteriores a la muerte de Justiniano, aunque conservan en gran medida el estilo, ya no pertenecen al mundo clásico o bizantino, sino al nuevo mundo medieval; *Cristianas:* las representaciones paganas de Marte, de Orfeo, de Palas Atenea, etc. no son objeto de nuestro estudio; pero puede suceder que un mito pagano sea bautizado, por ejemplo el mito de Orfeo. La iconografía ha empleado reiteradamente este símbolo en cuanto representa a Cristo, que atrae con su doctrina a todos los hombres.

Las imágenes paleocristianas interesan al arqueólogo porque son expresión de un pensamiento y están al servicio de fines superiores a la simple contemplación estética de una obra de arte cualquiera. El iconólogo, más que el iconógrafo, cuando se enfrenta a una *representación figurativa paleocristiana,* no sólo tiene que describirla, sino también interpretarla, determinando su género simbólico, tipológico, alegórico, temático y narrativo dentro de la cadena de los desarrollos genéticos del arte cristiano, que se pueden encontrar no sólo en el espacio y en el tiempo, sino también en todos sus elementos constitutivos, incluidos aquellos más ocultos, hasta alcanzar el más genuino concepto inspirador al que debe su existencia.

La *representación figurativa paleocristiana* fue creada para transmitir ideas y sentimientos entre su autor y quienes la contemplan; para éstos, las imágenes paleocristianas se convierten en un signo, en un espejo o en un documento lleno de información acerca de lo que pensaban, sentían, creían y esperaban aquellos cristianos de los primeros siglos, de cuya estructura existencial surgieron.

4. LOS TEMAS DECORATIVOS DE LAS CATACUMBAS

Cuando alguien visita hoy día un cementerio de cualquier gran ciudad moderna se encuentra con tumbas decoradas con los más va-

[75] L. DE BRUYNE, *Iconografia cristiana antica*: Enciclopedia Cattolica VI, 1547.

riados temas: algunas con temas profanos, indiferentes o neutros: dibujos geométricos, flores; otras posiblemente con temas que pueden adaptarse a cualquier credo religioso: genios o figuras aladas; otras, en cambio, con temas que proclaman, a primera vista, que son estrictamente cristianos, como el crucifijo, el Resucitado o la Virgen Dolorosa con Cristo muerto en su regazo; y, finalmente, no es raro encontrar también en la decoración funeraria actual algunos elementos de tipo personal como retratos de los difuntos.

Toda esta pluriforme temática también aparece reflejada en la decoración catacumbal.

— En la cúpula del hipogeo de los Flavios en la catacumba de Domitila, solamente en lo más alto del cubículo se advierte la figura netamente cristiana de un pequeño Buen Pastor; y todo el resto de su abigarrada decoración es meramente ornamental, que pertenece a las más antiguas pinturas catacumbales de Roma que han llegado hasta nosotros; allí se puede ver: una delicada ornamentación geométrica, guirnaldas y niños alados, como se podían encontrar en ambientes funerarios paganos de la misma época. Esta decoración ornamental la tomaron los cristianos del contexto ambiental pagano sin necesidad de hacer ninguna trasposición religiosa. Decoraciones indiferentes o neutras se encuentran muy frecuentemente en las zonas más antiguas de las catacumbas; es decir, en una época en que los cristianos apenas empezaban a desarrollar un arte propio y tenían que contentarse con no ofender su fe con representaciones inconvenientes por su forma o por su contenido. Pero, incluso posteriormente, se ven tumbas ciertamente cristianas con pinturas estrictamente ornamentales, como en un cubículo de la catacumba de Pánfilo, en el que abundan trazos geométricos, flores, palomas y copas; también los animales en general entran en la perspectiva de simple decoración, a excepción de algunos, como el *pavo real*, que era símbolo de la inmortalidad porque se creía que sus carnes eran incorruptibles; los cristianos lo adoptaron con el mismo significado de la inmortalidad del alma.

— Existen incluso cubículos con enterramientos, sin duda cristianos, en los que no existe la más mínima señal o indicio de decoración con motivos que aludan a esta fe. En realidad, este hecho no tiene por qué causar extrañeza, porque, después de la paz constantiniana, los cristianos ya no tenían una especial necesidad de documentar su fe sobre las tumbas de sus seres queridos.

— Tampoco es una excepción encontrar en algunos ambientes catacumbales motivos enteramente paganos; se trata sobre todo de *temas mitológicos;* y aquí habría que distinguir muy cuidadosamente: *mitos históricos*, es decir, mitos asociados a episodios particulares, como, por ejemplo, el joven *Ícaro,* que quería volar; para ello se procuró unas alas de cera; pero, al aproximarse en exceso al sol, las

alas se derritieron y cayó a tierra; o el *prudente Ulises*, que se hizo atar al mástil de la nave para resistir el canto de las *sirenas*; y *mitos teológicos*, por cuanto se refieren a *dioses del Olimpo*, a los que se les da una interpretación cristiana: tal es el caso de *Orfeo*, que se convirtió en símbolo de Cristo, ya que atraía a los hombres con la dulzura de su doctrina igual que Orfeo amansaba la fiereza de los animales con la dulzura de su flauta; o el ejemplo tan característico de *las cuatro estaciones* (s. II) que se halla en la catacumba de Pretextato: el rítmico retorno de las cuatro estaciones del año se había convertido para los cristianos en símbolo de la vida humana y de su caducidad. En la nueva interpretación cristiana, las *estaciones* —primavera (flores), verano (espigas), otoño (uvas) e invierno (aceitunas)— se tornan, no sólo en símbolo de la caducidad de la vida, sino sobre todo en símbolo de la resurrección; o *Psiquis* y *Amor*, que tuvieron que padecer muchas pruebas hasta que llegaron a unirse, y son símbolo del alma que, a través de las pruebas de la vida, alcanza la unión definitiva con Dios, y que expresa muy bien los sentimientos del cristiano ante la tumba.

— Pero la decoración de las catacumbas romanas se nutre en su casi totalidad con temas cristianos: escenas del Antiguo Testamento que ilustran el poder de Dios en la salvación de sus fieles; estas intervenciones de Yahvé para salvar a sus amigos en peligro se convierte en símbolo y garantía de la salvación eterna. Hay ambientes catacumbales, en los que predominan las escenas del Antiguo Testamento, como una galería con arcosolio en la catacumba de los Giordani en la que se pueden ver: el sacrificio de Abrahán, a Daniel entre los leones y a Jonás que descansa después de haber sido salvado del vientre de la ballena; hay otros ambientes en que se mezclan las escenas tomadas del Antiguo y del Nuevo Testamento, como en el llamado cubículo de Orfeo, por hallarse en él su representación, en la catacumba de los Santos Pedro y Marcelino, en el que se pueden ver, además de la mencionada figura de Orfeo como símbolo de Cristo, el paralítico curado, Moisés que hace brotar el agua de la roca, Noé en el arca y la hemorroísa a los pies del Salvador.

— La figura más frecuente, con mucho, es la del Buen Pastor de la parábola evangélica, que lleva sobre sus hombros a la humanidad redimida; el Buen Pastor era para los cristianos primitivos el símbolo por antonomasia de Cristo Salvador, como lo es el crucifijo para los cristianos de hoy, que resumía la fe y la esperanza de aquella joven Iglesia perseguida.

— Otra figura que aparece muy reiteradamente en la decoración catacumbal es la representación solemne y religiosa de la orante. Es posible que al principio esta figura representase simbólicamente a la Iglesia que ora por los difuntos; pero con mayor probabilidad representaba al alma del difunto en el paraíso absorta en la contemplación

de la felicidad eterna; y más tarde, aunque estas imágenes no posean el naturalismo del verdadero retrato, sí podrían representar al difunto o más concretamente a la difunta, puesto que la orante tiene casi siempre atuendo y peinado femeninos. Quizá la representación más característica de la orante sea la que hay en un cubículo de la catacumba de los Giordani, perteneciente al siglo IV.

Otras escenas bíblicas que aparecen con mucha frecuencia en la decoración catacumbal son:

— Jonás, unas veces en las cuatro escenas que constituyen su ciclo completo: arrojado de la nave, tragado por el monstruo, devuelto por éste a la playa y en actitud de reposo; otras veces se presenta solamente en alguna o algunas de las cuatro escenas. Para los cristianos primitivos, Jonás fue uno de los símbolos preferidos de la resurrección.

— Moisés, que es representado de diversos modos, pero los más frecuentes son: el paso del Mar Rojo, golpeando la roca en el desierto, escenas que son interpretadas como símbolo del bautismo, y alguna vez en la canastilla depositada en las aguas del Nilo.

5. INTERPRETACIÓN DE LA ICONOGRAFÍA CATACUMBAL

Ningún iconógrafo, al describir, por ejemplo, la que para muchos arqueólogos es la primera imagen de la Virgen con el Niño, existente en una galería de la catacumba de Priscila, se limita a describir la escena:

— A la izquierda de toda la escena hay un pastor con una oveja sobre los hombros y otras ovejas en torno, y un fondo de árboles cargados de frutos (todo en relieve en estuco coloreado).

— Entre el Buen Pastor y la Virgen con el Niño hay una figura masculina, pintada al fresco, que lleva el palio *exómide* propio de los oradores y señala una estrella que está por encima de la cabeza de la mujer con el niño.

— A la derecha de toda la escena está representada una mujer sentada, vestida con una túnica de mangas cortas; sobre la cabeza lleva un velo muy sutil, transparente; y en el regazo tiene un niño, que mira al espectador.

Ésta es la descripción de la escena; pero el iconógrafo tiene que determinar la fecha más exacta posible en que fue pintada; y la identificación de los personajes que aparecen en ella:

— Todos los arqueólogos afirman al unísono que ese ambiente fue decorado a finales del siglo II o principios del siglo III, en la



Sarcófago (Museo del Louvre).

llamada *época de los emperadores Severos;* es decir, en el momento en que la iconografía cristiana estaba dando sus primeros balbuceos.

— Todos los arqueólogos son acordes también al afirmar que, con total seguridad, la figura del pastor es una representación de las escenas evangélicas en que Jesús se describe a sí mismo como *Buen Pastor* (Jn 10,11-18; cf. Lc 15,4-10).

— Tampoco la mujer con el niño suscita duda alguna entre los arqueólogos respecto a que se trata de la primera imagen de la *Virgen María con el Niño Jesús;* es la primera representación de un tema que se ha repetido constantemente en todas las latitudes en que se ha predicado la fe de la Iglesia, y en todos los estilos artísticos.

— ¿Quién es el personaje que está de pie a la derecha de la Virgen con el Niño? ¿Qué significa la estrella sobre la cabeza de la Virgen? Desde que el gran maestro de la arqueología cristiana, Juan Bautista de Rossi, interpretó este personaje como una representación del profeta *Isaías*, que anuncia: «He aquí que una virgen concebirá y dará a luz un hijo» (Is 7,14), todos los arqueólogos le han seguido, hasta que el P. Engelberto Kirschbaum, uno de los arqueólogos que descubrieron la tumba de san Pedro, no aceptó esa interpretación, y se inclinó por la idea de que, muy en consonancia con los testimonios de los Santos Padres en torno a la Navidad, ese personaje representaría al profeta *Balaán* quien, en relación con la estrella que está sobre la cabeza de la Virgen, anuncia: «Lo veo, aunque no para ahora, lo diviso pero no de cerca: de Jacob nace una *estrella*, un cetro surge de Jacob» (Núm 24,17).

La labor interpretativa del iconógrafo implica responder a estas tres preguntas:

a) *¿Cuál es el significado del tema?* En el ejemplo mencionado anteriormente de la catacumba de Priscila: una mujer sentada con un niño en brazos: ¿a quién representa?; y el hombre que está a su lado y que señala una estrella que está por encima de la cabeza de la mujer: ¿a quién representa?

b) *¿Cuál es el origen del tema?* ¿Cuál es el origen del tema, globalmente considerado, o de cada uno de sus elementos integrantes? Por ejemplo, el manto del personaje en cuestión ¿es el manto de los filósofos y de los sabios en general?

c) *¿Ese tema ha tenido algún desarrollo posterior?* ¿Cómo ha evolucionado el tema en la iconografía paleocristiana posterior? Así, por ejemplo, en la llamada *lápida de Severa*, la escena de la catacumba de Priscila ya se ha convertido en una escena de la adoración de los Magos, porque la estrella del profeta Balaán se identifica simbólicamente con la estrella peregrina de los Magos; y ambas estrellas, la de Balaán y la de los Magos, profetizan y simbolizan a Jesús que es la verdadera *estrella radiante del alba* (Ap 22,16) que ha nacido del seno de María.

Las representaciones figurativas paleocristianas de las que se ocupa la arqueología cristiana, por lo general, serán obra de cristianos, pero no siempre; por ejemplo, el arco de Constantino o la inscripción de Aricanda[76], que contiene el texto de una curiosa petición de persecución contra los cristianos, después del Edicto de tolerancia de Galerio (311)[77], tienen que ser estudiados por la arqueología cristiana porque ayudan a comprender una determinada situación por la que pasaron los cristianos de aquel tiempo; pero sus autores evidentemente no fueron cristianos.

6. CLAVES INTERPRETATIVAS DE LA PINTURA CATACUMBAL

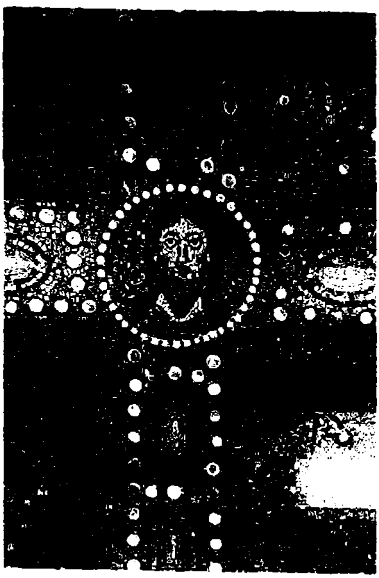
Ante la imponente riqueza ornamental de la pintura catacumbal y de la escultura de los sarcófagos paleocristianos, el arqueólogo no puede menos de preguntarse: ¿qué quiere decir este conjunto de escenas y de figuras? ¿qué pretendían los cristianos primitivos al hacer estas representaciones figurativas? Sin duda, la iconografía paleocristiana encierra un mensaje para los espectadores; pero ¿qué dicen esas imágenes? Para entender su lenguaje es preciso disponer de alguna clave. Pero ¿existe realmente esa clave interpretativa que pueda introducirnos de verdad en el misterio que envuelve a tantas imágenes paleocristianas? Los arqueólogos la han buscado; y han dado diferentes claves:

[76] Una inscripción bilingüe (latín y griego) hallada en 1892 en Aricanda, ciudad de la antigua Licia, la actual Aruff, en Turquía.

[77] Cf. EUSEBIO DE CESAREA, *Historia eclesiástica*, IX, 4 y 7.



29. Baptisterio Nenoniano (Rávena): bautismo de Cristo (s. V).



30. San Apolinar en el Puerto (Rávena): el rostro de Cristo (s. VI).



31. San Apolinar en el Puerto (Rávena): nave central (s. VI)



San Apolinar Nuevo (Rávena): cortejo de los mártires (detalle) (s. VI).

33. San Apolinar Nuevo (Rávena): La Virgen con el Niño y ángeles (s. VI).



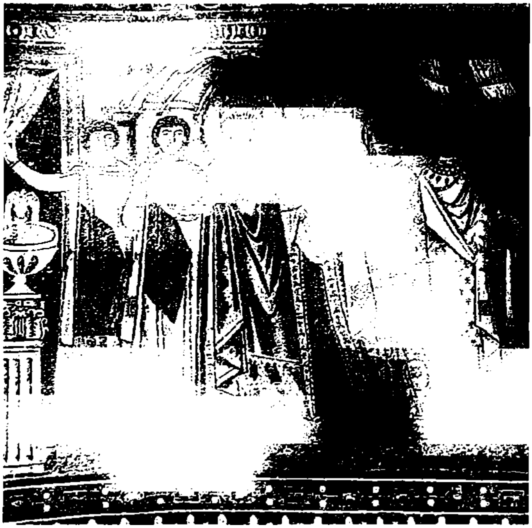
34. San Apolinar Nuevo (Rávena): Cristo en el trono entre ángeles (s. VI).

35. San Apolinar Nuevo (Rávena): nave central (s. VI).



36. San Vital (Rávena): Cristo entre ángeles (s. VI).

37. San Vital (Rávena): la corte de Justiniano (s. VI).



38. San Vital (Rávena): la corte de Teodora (s. VI).

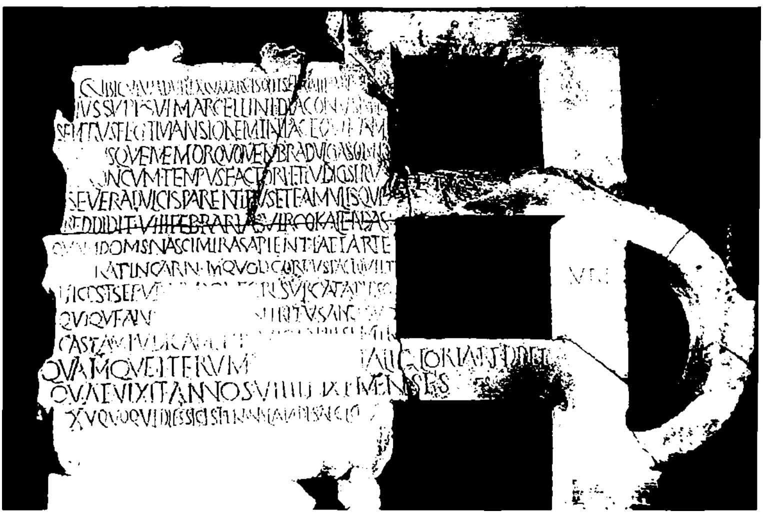
39. Mausoleo de Gala Placidia (exterior) (Rávena) (s. v).



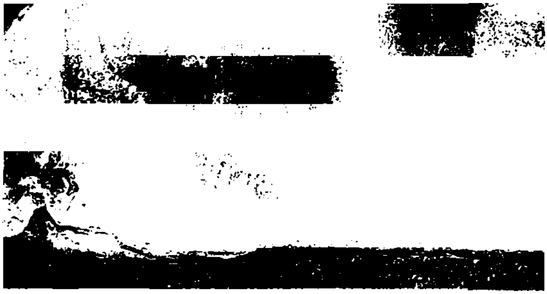
40. Mausoleo de Gala Placidia (Rávena): Buen Pastor (s. v).



1. Santa María la Mayor (Roma). Arco triunfal: Jesús en el trono entre María y la Iglesia (s. v).



42. Inscripción del diácono Severo (San Calixto).



44. Cubículo de la *Velación* (Priscila).

— *Fin didáctico:* las representaciones figurativas paleocristianas tenían un *fin didáctico;* es decir, los cristianos querían expresar su fe por medio de esas representaciones figurativas: para explicar las verdades cristianas.

— *El misterio de la muerte:* se parte del hecho de que la mayor parte de las representaciones figurativas paleocristianas —pintura catacumbal, sarcófagos— giran en torno a la muerte; por consiguiente, han de ser interpretadas por la relación que tienen con ella: para explicar el misterio de la muerte.

— *Reflejo litúrgico:* la iconografía paleocristiana no sería nada más que un reflejo de la liturgia: para comprender los ritos y las oraciones de la liturgia de la Iglesia.

— *Finalidad decorativa:* la iconografía paleocristiana no tuvo más finalidad que la simple decoración, como la misma iconografía pagana.

— *Refrigerium interim:* en cierto modo, esta clave no es nada más que un complemento de la primera. La presencia frecuente del término *refrigerium* en las lápidas catacumbales y la frecuente representación del rito de la libación hicieron pensar a algunos arqueólogos que también las imágenes tenían que ser interpretadas en el sentido de que *refrigerium interim* sería el descanso transitorio de las almas después de la muerte en un impreciso lugar de *refrigerio.*

— *Eco de la catequesis:* parte del hecho de que tanto en la catequesis, tal como aparece en los sermones de la época, como en las representaciones figurativas paleocristianas, existe constantemente el recurso a la Sagrada Escritura; y, en consecuencia, la iconografía paleocristiana sería la expresión artística de lo que se recibía en la predicación catequética

— *Clave alternativa:* sin duda que cada una de las claves precedentes aporta algo de luz a la hora de interpretar la iconografía paleocristiana; pero ninguna de ellas puede tener la exclusiva; las motiva-



Sarcófago. Velletri (Italia).

ciones que tuviera un artista o un cristiano que encargó una determinada decoración de una tumba pueden ser múltiples; por consiguiente, habría que estudiar cada imagen en concreto para encontrar en ella su verdadera clave interpretativa. Ésta es la teoría del P. Kirschbaum, para quien en la antigüedad cristiana sucedió lo mismo que acaece con las representaciones que se pueden encontrar en cualquier cementerio actual: uno solamente busca una bella decoración; otro emplea las imágenes para manifestar sus creencias religiosas; otro para expresar su devoción personal.

7. ESCULTURA PALEOCRISTIANA

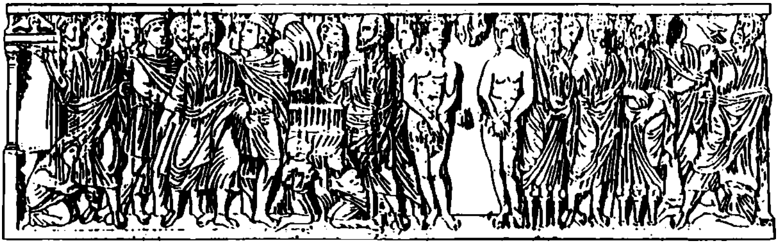
a) Características generales

Los sarcófagos paleocristianos son muy abundantes en toda la cuenca del Mediterráneo; pero Roma conserva el mayor número y los ejemplares más importantes; la materia preferida era el mármol, sobre todo el mármol blanco de Grecia; el pórfido estaba reservado para la familia imperial; donde no había mármol o era escaso se empleaban las piedras locales, especialmente calizas y volcánicas; hay también algunos sarcófagos de plomo.

Las formas del cuerpo de los sarcófagos se reducen prácticamente a dos: *bañera* o *caja*, las cuales, sin embargo, pueden ofrecer aspectos muy distintos según sea la forma de la cubierta: una simple *lastra*, *tejadillo* de una a cuatro vertientes, una tapadera en forma de *baúl*. Casi todos los sarcófagos conservados son monolíticos, es decir, de un solo bloque; pero hay algunos compuestos con varias lastras unidas con argamasa o con cintas de hierro.

En Roma había grandes talleres de sarcófagos que se exportaban a las principales ciudades del Imperio; estos talleres adaptaban su producción a las exigencias de los clientes paganos o cristianos.

La decoración generalmente se realizaba en la cara principal; pero los hay con decoración en todas sus caras, incluida la cubierta. La



Sarcófago de Astorga (Museo del Prado).

decoración puede ir desde la máxima sencillez de una simple figura hasta no dejar espacio alguno sin alguna representación; a veces las escenas se separan por columnas; en ocasiones los relieves son policromados.

La evolución estilística de los sarcófagos, tanto paganos como cristianos, siguió los pasos del arte romano en general.

b) Los escultores cristianos

Los principios generales sobre la iconografía paleocristiana hay que aplicarlos, lógicamente, a la iconografía escultórica de los sarcófagos; pero algunas de aquellas características tienen una especial aplicación en el ámbito de los sarcófagos. Los cristianos acudieron sin duda a los talleres existentes para la adquisición de sarcófagos ya elaborados; allí podían elegir entre diversos ejemplares, cuyos elementos decorativos eran vagos o genéricos e incluso motivos paganos que podían ser fácilmente interpretados o asimilados por la fe cristiana; en otras ocasiones, los cristianos encargaron directamente a un taller o a algún artesano una decoración que expresara mejor su propia fe. Y, sin duda, hubo también escultores o artesanos cristianos que preparaban sarcófagos; se conoce el nombre de uno de ellos, un tal Eutropio, del siglo III, cuyo sarcófago se conserva en el Museo de Urbino (Italia), y en el que se representó a sí mismo en actitud de orante y en actitud de esculpir un sarcófago decorado con cabezas de leones.

Las características formales y estilísticas de los sarcófagos cristianos son las propias del helenismo de la época. Los escultores, aunque no siempre lo consigan, intentan plasmar en las figuras la belleza física; sobre todo en la manera de tratar el cuerpo humano; el ejemplo prototípico es el sarcófago de Junio Basso, en el que la belleza de los cuerpos resplandece en la fina factura de los rostros y en los pliegues de los vestidos; los escultores cristianos pusieron especial empeño en el modelado de la figura de Jesús, sobre todo en las escenas del *Buen Pastor* con la oveja sobre los hombros y del *Maestro* que entrega la ley a los apóstoles; se advierte de un modo particular en la factura del rostro, en los labios dibujados cuidadosamente, en el perfil recto, en



Sarcófago. Iglesia de San Félix (Gerona).

el vivo peinado natural, en la pupila de los ojos abierta con trépano. Las superficies frontales de los sarcófagos se llenan con frecuencia de imágenes que rebosan de la armonía y moderación propias de los frisos que adornan los templos griegos.

c) Cronología de los sarcófagos cristianos

Es posible determinar la época de los sarcófagos, no tanto porque en ellos se halle expresamente indicada la fecha de su confección, cuanto por la evolución de la temática de su decoración; y también por otras informaciones ajenas al sarcófago mismo, como puede ser el estilo del peinado o alguna información literaria. La temática es muy importante desde un punto de vista cronológico porque, además de la época más o menos aproximada, refleja la mentalidad cristiana de cada época y el mensaje general que anuncia cada uno de los temas, especialmente para determinar qué imagen de Cristo prevalece en cada época; porque los cristianos primitivos no tuvieron una concepción unívoca y estereotipada de la figura de Cristo; para ellos, Cristo era como un prisma de innumerables caras que, al evolucionar la mentalidad o la piedad de una época a otra, también evoluciona la manera como se representa a Cristo.

El origen de los sarcófagos cristianos propiamente dichos parece que no se puede remontar más allá de finales del siglo II o principios del III. En ese tiempo intermedio entre los dos siglos debió de ser cuando los cristianos encargaron en los talleres sarcófagos con una decoración concreta en la que quisieron expresar de un modo directo su propia fe.

En los primeros sarcófagos cristianos, a finales del siglo II y principios del III, predominan los temas estrictamente decorativos, como los *estrigilos* o *estrías*, o los símbolos de carácter idílico para evocar una atmósfera feliz, paradisíaca.

Después, hasta la segunda mitad del siglo III, el hecho histórico se convierte en símbolo para ser evocado como paradigma de salvación eterna; aparecen ya algunas escenas bíblicas: Jonás, Noé en el arca, Daniel entre los leones, pecado original, bautismo, Lázaro.

A continuación, en un breve lapso de tiempo que está a caballo entre el siglo III y el siglo IV, la persona histórica se convierte en motivo principal con tendencias de carácter alegórico; se trata exclusivamente de escenas bíblicas que conseguirán su máximo esplendor después de la paz de la Iglesia (313); a las escenas del Antiguo y Nuevo Testamento se les suma la presencia del difunto (no necesariamente en forma de orante) entre dos apóstoles o un clípeo con el retrato del difunto; y son ya mucho más frecuentes las escenas del Nuevo que del Antiguo Testamento.



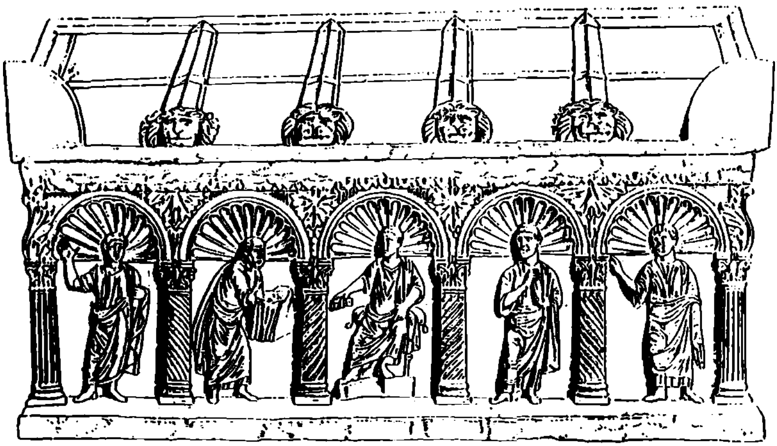
Sarcófago de la «Asunción». Iglesia de Santa Engracia (Zaragoza).

Al concluir la primera mitad del siglo IV empiezan a aparecer *escenas de pasión:* escenas de la pasión de Jesús y de después de la pasión, es decir, encarcelamiento y suplicio de Pedro y de Pablo; escenas de *apoteosis*, es decir, Cristo sentado sobre el símbolo del cielo: un arco debajo del cual hay una cabeza o un busto que sostiene el arco. En esta época aparecen también las primeras escenas de la *traditio Legis (entrega de la Ley)*, como símbolo del Cristo glorioso y triunfante que se hace presente en la misión de la Iglesia.

En el tiempo que se inicia con la muerte del emperador Teodosio (395) se hacen cada vez más presentes los apóstoles, que forman una corte en torno a Cristo; y, algo absolutamente novedoso, Cristo aparece con barba y cabellos largos, sentado o de pie, en actitud de entregar el rollo de la Ley, o sobre el monte con los cuatro ríos, e incluso con la cruz a modo de cetro triunfal; las palmeras del paraíso; los muros de la Jerusalén celestial; los doce corderos alegóricos en torno al Cordero apocalíptico; ciervos enmarcando la cruz o el *crismón;* los Reyes Magos; todo lo cual se irá afirmando, cada vez más, hasta alcanzar su culminación en los sarcófagos de Rávena en la segunda mitad del siglo V y a lo largo de todo el siglo VI.

d) Sarcófagos paleocristianos en España

Esta especie de sepultura no debió de ser muy frecuente en la Península Ibérica porque no se conserva un número de sarcófagos semejante al de otras provincias del Imperio Romano, como Italia, norte de África y las Galias. En España no existieron talleres de escultura funeraria; o, por lo menos, se desconoce su existencia; por consiguiente, los sarcófagos españoles fueron importados, posiblemen-



Sarcófago. Iglesia de San Francisco (Rávena): «Traditio Legis».

te de las Galias; y concretamente de Aquitania y de la Provenza, pues algunos sarcófagos españoles son de estilo muy parecido, especialmente a los que salían de los talleres de Arlés; aunque, dado el parecido del estilo de estos talleres con el de los talleres de Roma, sería posible que algún sarcófago español hubiera sido importado de la capital del Imperio.

El número complexivo de sarcófagos descubiertos en España pasa de 100[78]; y su mayor concentración está en Cataluña. Se indica a continuación el lugar, por orden alfabético, donde se descubrieron y dónde se hallan actualmente algunos de ellos; solamente se describe la decoración de los más relevantes:

Alcaudete (Jaén) (Museo Arqueológico Nacional, Madrid).

Arlanza (Burgos): este sarcófago sirvió de sepultura a Doña Sancha de Navarra, esposa del conde Fernán González de Castilla; actualmente está en la Colegiata de Covarrubias (Burgos); se apoya sobre dos leones acostados: Buen Pastor; estrígilos; imagen clipeada de los esposos sobre la figura de Urano; estrigilos; Buen Pastor.

Astorga: se conoce con este nombre el sarcófago hallado en San Justo de la Vega (León), por haber sido trasladado a la catedral de Astorga, de donde pasó al Museo Arqueológico Nacional de Madrid; sirvió de sepultura al rey D. Alfonso el Magno: resurrección de Lázaro; prendimiento de san Pedro; Moisés y la roca; Adán y Eva; multiplicación de los panes y los peces; mano divina que toma

[78] H. LECLERCQ, *Sarcophage*, DAChL, XV/1, 866-871: describe solamente 43.

a Abrahán por el brazo; esta escena ha sido equivocadamente considerada como una representación de la Asunción de María.

Barcelona (Iglesia de Santa María).

Berja (Almería) (Museo Arqueológico Nacional de Madrid).

Briviesca (Burgos) (Museo Arqueológico de Burgos).

Burgos, Cádiz, Castiliscar (Zaragoza), Córdoba, Denia (Valencia).

Écija (Sevilla) (Iglesia de la Santa Cruz): es uno de los sarcófagos españoles que muestran de un modo más directo la influencia que dejó la presencia de los bizantinos en el levante español; pero hay también algunos otros, como el de Alcaudete (Jaén) y el de Puebla Nueva (Toledo), que también reflejan la huella bizantina.

Gerona: se han encontrado seis sarcófagos originariamente cristianos, y otros dos originariamente paganos, a los que posteriormente se les dio un uso cristiano; la iglesia de San Félix, donde se hallan, está construida sobre un antiguo cementerio cristiano a cielo abierto; quizá los sarcófagos se hallaban en ese cementerio; el mejor de estos sarcófagos guarda todavía las reliquias de san Félix

Husillos, Játiva, Layos (Toledo) (dos sarcófagos: uno se halla en el convento de Santo Domingo de Toledo, y el otro en la Real Academia de la Historia, Madrid); Los Palacios (Sevilla) (Museo Arqueológico de Sevilla), Martos (Jaén), Mérida, Oviedo, Puebla Nueva (Toledo) (Museo Arqueológico Nacional, Madrid), Sevilla (posiblemente no sea cristiano porque no tiene ninguna escena cristiana propiamente dicha).

Tarragona: cinco sarcófagos de muy bella factura; posiblemente de importación romana, por ser Tarragona el puerto más importante de la Península Ibérica, con comunicación continua con el puerto de Ostia.

Toledo: en la Puerta del Sol se halla un fragmento de sarcófago que representa la negación de san Pedro.

Valencia (Museo Provincial de Valencia).

Villanueva de Lorenzana (Lugo) (Iglesia parroquial): este sarcófago sirve de enterramiento al Conde Osorio Gutiérrez; tiene la peculiaridad de que sus estrígilos son angulosos y terminan en bolitas intercaladas.

Zaragoza: dos sarcófagos que se hallan en la cripta de la basílica de Santa Engracia, llamada *basílica de los 18 Mártires;* uno de estos sarcófagos es el más bello de los que tienen la escena de la *Asunción* (?) de la Santísima Virgen María a los cielos: la mano de la Virgen levantada hacia el cielo es agarrada por la mano de Dios.

e) **Algunos sarcófagos especiales**

— *Sarcófago de Livia Primitiva,* del siglo II (Louvre, París). Es el sarcófago cristiano más antiguo que se conoce; en él sobresalen la figura del *Buen Pastor,* el áncora y el pez.

— *Sarcófago con estrigilos, Buen Pastor y dos genios* (de la muerte), s. III (Palacio de los Conservadores, Roma).

— *Sarcófago de Aristeo,* s. III (Louvre, París), en forma de *bañera:* Buen Pastor entre dos leones.

— *Sarcófago de Jonás,* s. III (Museo Lateranense, Roma).

— *Sarcófago de Constanza,* s. IV (Museo Vaticano). Motivos decorativos paganos: niños que recogen uvas, pájaros, ovejas.

— *Sarcófago de columnas con monograma de Cristo,* s. IV (Museo Lateranense, Roma): Jesús con la cruz; Jesús coronado de espinas; monograma triunfal como símbolo de la resurrección) entre dos soldados dormidos; Jesús ante Pilato, que se lava las manos.

— *Sarcófago de Junio Basso,* s. IV (Museo Vaticano). Junio Basso era prefecto de Roma; recibió el bautismo en el lecho de muerte (395); este sarcófago fue adquirido en un taller, lo cual supone que pudo haber sido hecho algunos años antes. Desde el punto de vista artístico, es una auténtica obra maestra por la nobleza de sus formas, de profunda influencia helenista. Tiene dos filas de escenas. En la superior: sacrificio de Isaac; prendimiento de Pedro; Jesús triunfante imberbe; prendimiento de Jesús; Pilato se lava las manos. En la fila inferior: Job; Adán y Eva; entrada de Jesús en Jerusalén; Daniel entre los leones; prendimiento de Pablo.

— *Sarcófago teológico,* s. IV (Museo Lateranense, Roma). Se le llama así porque sus escenas parecen un tratado completo de teología bíblica. Consta de dos filas y el medallón de los difuntos. Fila superior: creación de Adán y Eva; el Verbo distribuye los trabajos a Adán (espigas) y a Eva (cordero); bodas de Caná; multiplicación de los panes; resurrección de Lázaro), curación de la hemorroísa. Fila inferior: Reyes Magos; curación del ciego de nacimiento; Daniel entre los leones; negación de san Pedro; san Pedro en la cárcel; Moisés y la roca.

— *Sarcófago del Buen Pastor en medio del rebaño,* s. IV (Museo Lateranense, Roma). Está incompleto: Jesús, que acaricia una oveja,



Sarcófago llamado de la «Pignata» (Rávena).

confía a los apóstoles el oficio de apacentar el rebaño (la Iglesia); algunos apóstoles llevan un rollo cerrado, otros hacen gestos de oradores; en los dos ángulos hay dos pastores que vigilan el rebaño; se considera que son los obispos sucesores de los apóstoles.

— *Sarcófagos de Rávena:* arcófago de san Rinaldo (Catedral); sarcófago del arzobispo Teodorico (basílica de San Apolinar in Classe); sarcófago del arzobispo Félix (basílica de San Apolinar in Classe).

8. OTRAS OBRAS ESCULTÓRICAS PALEOCRISTIANAS

La *escultura de bulto redondo,* o estatuas independientes, que se conserva no es muy abundante: *Buen Pastor* (s. III) (Museo Lateranense, Roma); estatuas semejantes del Buen Pastor se encuentran en Cesarea de Palestina (Museo) y en Sevilla (Casa de Pilato); *Jesucristo,* estatua sedente de Jesucristo joven en atuendo de maestro o de filósofo (Museo Nacional, Roma); *San Hipólito,* estatua sedente, cuya cabeza es una composición moderna, en los laterales de la silla se halla el catálogo de las obras de este presbítero romano que luchó por ser papa (Museo Lateranense, Roma). El Buen Pastor del Museo Lateranense, estilísticamente considerado, es la obra maestra de la escultura paleocristiana por su clásica armonía, por su naturalidad en el tratamiento de la belleza del cuerpo y por la compostura de los cabellos y el modelado de los vestidos.

La *escultura en marfil* ofrece *relieves* interesantes por su factura: *Lipsanoteca* (relicario) (Museo Cívico, Brescia, Italia) es una caja-relicario esculpida en torno al año 360 con escenas evangélicas. *Dípticos,* eran tablillas esculpidas en su cara exterior: de *Sínmaco y Nicómaco,* de finales del siglo V, realizado con ocasión de un matrimonio de las dos familias, sobresale por su estilo clásico (Museo de Cluny, París, y Museo Alberto, Londres); de *Estilicón,* realizado en Milán en torno al año 395, con evidentes influencias orientales (Museo de la catedral de Monza); del *Poeta y la Musa* (Museo de la catedral de Monza). *Púlpito de la catedral de Rávena,* con relieves de motivos animales, del siglo VI; *Cátedra del arzobispo Maximiano* (catedral de Rávena), del siglo VI.

La *escultura en madera* más importante que se conserva es la *puerta* de la basílica de Santa Sabina (Roma), del siglo V.

9. LAS VESTIDURAS EN LA INTERPRETACIÓN DE LA ICONOGRAFÍA PALEOCRISTIANA

Las vestiduras constituyen un buen criterio de interpretación en la iconografía paleocristiana. Para ello es preciso conocer las prendas de

vestir más habituales de la antigüedad y qué categoría de personas las usaban. Había mucha variedad de prendas de vestir: internas y externas, para los hombres y para las mujeres, para la cabeza, para el cuerpo y para las piernas.

a) Para las mujeres

1. Las mujeres casadas, paganas y cristianas, se cubrían la cabeza con el *velo;* las mujeres solteras no usaban ninguna prenda para la cabeza; pero usaban el velo *las vírgenes cristianas*, como distintivo de su desposorio con Cristo. Tertuliano critica la conducta de algunas vírgenes que no lo usaban[79]. A partir del siglo IV se introdujo la *Mitella,* una especie de cofia que también usaban las vírgenes cristianas sobre todo en el norte de África.

2. La *túnica talar:* es una especie de camisa que llegaba hasta los talones; era más larga que la túnica masculina.

3. La *estola:* con mangas es semejante a la túnica talar; pero muy sinuosa, con abundantes pliegues; la usaban solamente las señoras de alta alcurnia; dejó de usarse a finales del siglo III.

4. La *túnica dalmática:* al principio se usaba interiormente, pero después se usó también como vestido exterior; no se ceñía, llegaba solamente hasta las pantorrillas, con mangas muy anchas; aparecen representadas así las orantes; de esta prenda procede la *dalmática litúrgica.*

5. La *pal-la* es lo equivalente al *palio* masculino; de forma rectangular; se usaba como prenda de calle; cubría la cabeza y caía sobre la espalda.

b) Para los hombres

1. En la iconografía paleocristiana, los ciudadanos en general que no ejercen algún oficio o cargo se presentan con la cabeza descubierta; en cambio, los personajes extranjeros aparecen siempre con la cabeza cubierta. El *gorro frigio (mitra frigia)* es un gorro de lana, cuya forma cónica termina en punta doblada hacia adelante (al estilo de la barretina catalana). Se encuentra en los personajes considerados en Roma como *extranjeros* y concretamente provenientes del Asia Menor, Persia y Arabia, como los Reyes Magos y los tres jóvenes en el horno de Babilonia. El *gorro (pileus) panónico* es un gorro redondo de piel; lo usaban los soldados; en la iconografía cristiana se encuentra en los soldados que prenden a Pedro, los guardianes de la tumba

[79] TERTULIANO, *De virginibus velandis*, 14; PL 2, 957-958.

de Cristo, los soldados que beben de la roca golpeada por Moisés, que simboliza el bautismo, y en los *Cornelios*, es decir, los soldados convertidos por Pedro. El *gorro (pileus) griego* es un gorro cónico de lana, de fieltro o de cuero; lo usaban los marineros, los pescadores y artesanos en general y los fosores de las catacumbas.

2. La *túnica*, que se llama también *quiridote*, es una especie de camisa que cubría todo el cuerpo; al principio no tenía mangas; después tuvo mangas cortas que llegaban solamente el músculo deltoide; se podía vestir también como prenda interior; la usaban tanto los hombres libres como los esclavos; la largura de la túnica dependía de la categoría de quien la usaba: los soldados la llevaban generalmente muy por encima de la rodilla; los plebeyos y los esclavos, por encima o por debajo de la rodilla; los dignatarios, hasta las pantorrillas; se ceñía en público, pero no en privado; el cinturón se colocaba más o menos alto para acortar más o menos su largura, de modo que podía quedar hacia la mitad del muslo para viajar y trabajar. En el siglo IV en la iconografía cristiana la llevan los santos. De esta prenda masculina procede el *alba* litúrgica.

3. La *túnica exómide* es una especie de jubón que se ponía sobre el cuerpo desnudo; se sujetaba sobre el hombro izquierdo, dejando sin cubrir la parte derecha del tórax para facilitar los gestos de la mano en los oradores y filósofos, y el trabajo artesano. Es atributo de los profetas y de los catequistas, y, en alguna ocasión, la porta también Cristo cuando enseña. La misma túnica exómide, pero de piel, la usaban los campesinos y los pastores.

4. La *túnica con mangas largas* hasta las muñecas. Con ella se representa a los personajes extranjeros, como el dios Mitra y los tres jóvenes en el horno; después del siglo III la llevan también los soldados, los siervos y los campesinos.

5. La *toga* es un paño de lana blanca, originariamente rectangular y después también elíptico; era el manto nacional romano *(gens togata)*, como el *palio* era el manto nacional griego. No aparece nunca en la pintura catacumbal; es frecuente, en cambio, en los relieves de los sarcófagos. Hay dos clases de toga: *toga tableada*, aquella que se envolvía de tal modo que resultaba con un pliegue transversal en medio del pecho, cayendo por la espalda izquierda hasta la axila derecha; así aparecen los hombres más nobles en los sarcófagos paleocristianos; la *toga decorada* con dibujos solamente aparece en la iconografía cristiana en época tardía.

6. El *palio* era un paño de lana rectangular, menos amplio que la toga, generalmente blanco; si es de color púrpura es signo de realeza; se dejaba caer por la espalda y por el pecho con gran libertad. En el Arco de Constantino, la estatua del emperador está con el palio y los cortesanos con la toga; en la iconografía paleocristiana, tanto pictórica como escultórica, aparecen con el palio los personajes del

Antiguo Testamento, como Daniel, Noé y Job; y en el Nuevo Testamento, Cristo y los apóstoles. En el sarcófago de Clermont, los personajes usan el palio de tres modos distintos. El palio se llama *exómide,* si se vestía sobre el cuerpo desnudo; lo empleaban así los gramáticos, retóricos, filósofos, médicos y músicos; en la iconografía paleocristiana lo usan los maestros, doctores, profetas y aquellos que quieren ser representados como cultivadores de la *verdadera filosofía.*

7. La *clámide* se diferencia del *palio* solamente por su mayor extensión y por el modo de portarla: se atan dos extremos sobre el hombro derecho, de modo que envuelve el tórax y se dejaba caer; cuando se llevaba doblada se colgaba del brazo izquierdo; la clámide *griega* tenía forma de trapecio; la *clámide gala,* llamada también *sagum,* tenía forma cuadrangular; la hicieron suya los soldados romanos; la *clámide imperial,* llamada también *paludamentum,* tenía forma rectangular, como el *sagum,* pero más grande y de tejido muy fino; lo usaron primero los emperadores (siempre de color púrpura), y después también los generales y oficiales (siempre de color blanco); se sujetaba con una fíbula, adornada a veces con piedras preciosas. En la iconografía cristiana aparecen con clámide los Reyes Magos, Orfeo y algunos orantes.

8. La *pénula* es una especie de gabán o capote de invierno, de lana, muy amplio, redondo y también elíptico, cerrado, con una abertura central para meter la cabeza; cubría todo el cuerpo; se usaba en los viajes y en tiempo de frío o de lluvia. A esta vestidura se refería san Pablo: «tráeme el gabán *(pénula)* que dejé en casa de Carpo» (2 Tim 4, 13). Esta prenda es el precedente de la *casulla litúrgica.*

9. La *lacerna* es un manto de origen asiático que se diferencia de la *pénula* porque está abierto por delante; se lleva sobre la espalda, rodeando el torso, y se abrocha ante el pecho; era prenda de los oficiales y de los soldados; al principio llegaba hasta la mitad del muslo; después se alargó hasta los talones; a veces tenía una capucha. Puede ser un precedente de la *capa pluvial* litúrgica.

10. La *esclavina,* en latín *alícula,* era una prenda o manto muy corto que cubría solamente el busto; hay alguna representación del Buen Pastor en la que aparece con ella.

11. La *faja* o *ceñidor:* no es propiamente un cinturón y, por tanto, su finalidad no es la de ceñir; es una especie de toalla para secar el sudor en el trabajo; los pescadores la llevan sobre el cuerpo desnudo y los artesanos sobre la túnica.

12. La *campestre* es una pieza de tela al estilo de la toalla, que desciende por un lado del cuerpo hasta la mitad del muslo; la usaban los deportistas y los soldados en los entrenamientos.

13. El *perizoma (subligaculum)* es una pieza de tela con la que se cubría la entrepierna; en la iconografía cristiana solamente aparece en la imagen de Cristo crucificado y en alguna ocasión también la lleva san Juan Bautista.

14. Los *calzones* o *bragas* son una especie de pantalones, largos o cortos, anchos o estrechos, que usaban los pueblos bárbaros; pero después los hicieron suyos también los soldados romanos. En la iconografía cristiana se representa con esta indumentaria a los Reyes Magos y a los tres jóvenes en el horno de Babilonia.

15. Las *vendas para las piernas* o fajas *crurales,* de tela, que envolvían las piernas hasta la rodilla, donde se ataban; las llevaban solamente los pastores; así aparece la figura del Buen Pastor.

16. El *calzado.* Las *sandalias:* las llevan siempre los personajes revestidos con el *palio;* los *zapatos (calceus):* aparecen en los personajes que visten la *toga;* con un calzado intermedio entre la sandalia y el zapato se representa a los Emperadores y los nobles de su séquito en los mosaicos de Rávena; se le denomina *compagus.*

17. Los *personajes sagrados:* Cristo, los profetas, los apóstoles, los mártires y los eclesiásticos en sus funciones específicas, son representados siempre con *túnica, palio* y *sandalias.* Cristo al principio aparecía imberbe, como prototipo de la eterna juventud; posteriormente con barba; san Pedro casi siempre con pelo corto rizado y con barba; en cambio, san Pablo generalmente con una espléndida calva y con barba.

10. LOS INSTRUMENTOS EN LA INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA PALEOCRISTIANA

Los *instrumentos* que aparecen en la iconografía paleocristiana pueden ayudar a interpretar la identidad y el rol del personaje que los lleva; son muchos y muy variados; pero los más frecuentes y significativo son el *rollo,* la *vara* y la *sede.*

1. *El rollo.* Se presenta de dos modos:

a) El *volumen:* consta de hojas sucesivamente unidas, como una tira muy larga que se enrolla. En la iconografía clásica se atribuyó a los hombres sabios, literatos, poetas, médicos, magistrados y filósofos; y en la iconografía paleocristiana portan el volumen Cristo y los apóstoles para indicar la promulgación de la doctrina cristiana; también lo suelen llevar los profetas, los maestros, los obispos, los mártires y, a veces, los difuntos para significar que han profesado la *verdadera filosofía.* El volumen se presenta de cuatro maneras:

— *enrollado* en forma de cilindro; llevarlo de esta manera significa que no se está empleando en aquel momento y que se hace profesión de la verdadera doctrina; desde finales del siglo IV, por influjo del Apocalipsis (5,1), lo lleva Cristo como signo de máxima trascendencia;

— *desplegado:* se sostiene con ambas manos por los extremos. Lo lleva Cristo en Nazaret; también lo suele llevar así el apóstol san

Pedro en la *escena del lector* para significar el acto de leer o explicar la doctrina evangélica;

— *semidesplegado:* se agarra el volumen por los dos extremos con la mano izquierda, de modo que no queda completamente enrollado ni completamente desplegado; significa que se ha interrumpido la lectura o quizá también como manera elegante de llevar el volumen;

— *colgando de una mano:* se agarra por un extremo y se deja caer por su propio peso. Así solamente lo lleva Cristo en la escena de la *entrega o promulgación de la Ley,* en la que toma el volumen con la mano izquierda y con la derecha hace el gesto de proclamar (hablar).

El volumen en la mano, en cualquiera de sus formas, significa que los personajes que lo tienen han recibido un poder o un mandato especial de enseñar o predicar su contenido; es el caso de los apóstoles; y cuando quien lo tiene es un simple fiel cristiano, representa la ley evangélica que recibió en el bautismo.

b) El *códice o libro* es un volumen en el que los folios están unidos como hojas pegadas por el mismo lado, como los libros actuales. Tiene el mismo significado que el volumen; aparece en la iconografía paleocristiana a mediados del siglo IV; en el siglo V está adornado con piedras preciosas.

2. *La vara*

Originariamente, la *vara* es la planta erecta que brota de una semilla: «Brotará una vara de la raíz de Jesé» (Is 11,1). En la iconografía paleocristiana se presenta de cuatro maneras:

— La *vara (bastón) de viaje,* que también se llama *báculo,* es usada por los viajeros y los ciegos; así aparece también Mercurio.

— La *vara pastoril* la usan los pastores para conducir el rebaño; se llama indistintamente *vara* o *cayado.* En la iconografía pagana la vara con la parte superior curvada es atributo del dios Pan y de los sátiros; en la iconografía paleocristiana la llevan así los pastores y especialmente David como pastor de Israel; dará origen al *báculo pastoral* de los obispos.

— La *vara taumatúrgica* o *virga virtutis* la usan antes de Cristo en Egipto para tocar ritualmente a los difuntos y los magos para sus magias; en la iconografía cristiana parece tener su origen en la *vara de Dios* (Éx 4,20), es decir, en la vara que Moisés empleó para los milagros en Egipto, en el Mar Rojo y en la peña de la que hizo brotar agua. Cristo la usa solamente para resucitar los difuntos (Lázaro, hijo de la viuda de Naín, hija de Jairo) y para tocar objetos inanimados (panes, peces, tinajas de Caná); para las personas vivas, Jesús usa la imposición de manos o sencillamente la palabra. La vara taumatúrgica

también se emplea como *atributo;* y en este sentido solamente la llevan Cristo y san Pedro.

Posteriormente, la vara taumatúrgica, tanto si se emplea como instrumento milagroso o como atributo, termina en forma de cruz: *vara cruciforme*. Cristo lleva esta vara cruciforme, en algunas ocasiones, para curar al ciego, al paralítico, al poseso, y para resucitar a Lázaro; la usa también el ángel para apagar las llamas del horno de los tres jóvenes de Babilonia.

3. *La sede*

Tiene formas muy diversas, pero tres son las más frecuentes en la iconografía paleocristiana:

— La *silla* que no tiene brazos ni respaldo; la usan hombres y mujeres, libres y esclavos. Una variante es la *silla curul*, silla plegable con patas curvas, era usada al principio solamente por los reyes; después la usaron también los cónsules, los pretores y ediles; esta modalidad de silla la usan en la iconografía cristiana: Herodes, Pilato, Pedro, Job y, a veces, los simples fieles.

— La *cátedra* es una sede con respaldo, pero sin brazos; es propia de los maestros y de los filósofos; en la iconografía paleocristiana la emplean Dios Padre en la escena de la creación y en la ofrenda de Caín y Abel; Cristo en las escenas de magisterio; y la Virgen María en las escenas de la epifanía. En el sarcófago *dogmático* la cátedra de Dios Padre está adornada con lienzos o velos; la Virgen María ocupa a veces una cátedra igual cuando lleva al Niño, como Madre de Dios, especialmente en los mosaicos.

— El *trono* o *solio* es una sede con respaldo y brazos; era propio de los reyes; el respaldo servía para protegerlos de cualquier agresión. Se le añadió muy pronto el *escabel* para apoyar los pies. La iconografía paleocristiana reserva el trono o solio solamente para Cristo (arco triunfal de Santa María la Mayor); pero en el sigo VI también lo usa la Virgen María.

11. LOS GESTOS EN LA INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA PALEOCRISTIANA

Por los gestos se puede interpretar lo que hace un personaje. Los artistas clásicos, tanto griegos como romanos, y lo mismo los cristianos de los primeros siglos, no solían expresar en el rostro de sus personajes los sentimientos que los embargaban; preferían representarlos eliminando cualquier clase de imperfección en una actitud de impasibilidad; en los retratos romanos, en cambio, se advierte ya un mayor naturalismo en los rostros. Los pintores y escultores, para ex-

presar los sentimientos de los personajes que representaban, acudían a los gestos; pero a la hora de interpretarlos se ha de tener en cuenta que pueden ser *naturales* y *convencionales*.

A) Gestos naturales

Son aquellos que la naturaleza impone por sí misma y que no necesitan ninguna explicación, como pueden ser los gestos de segar las mieses, vendimiar, recoger la aceituna, un hombre sentado con un libro entre las manos o un hombre que lleva una oveja sobre los hombros; son gestos que se explican por sí mismos; pero puede acaecer que algún gesto natural necesite alguna aclaración porque, por sí mismo, podría tener un significado plural; por ejemplo, cuando una persona se halla acostada con las piernas cruzadas y con un brazo rodeando su cabeza; estas posturas pueden significar varias cosas, pero entre los artistas se ha convenido en que estos gestos significan que esa persona está durmiendo, por ejemplo Jonás en el cuarto estadio de su ciclo, acostado a la sombra de un arbusto; por eso incluso cuando un personaje está de pie y con un brazo rodea su cabeza también significa que está durmiendo.

B) Gestos convencionales

Son aquellos que significan algo porque se ha convenido en que así sea; pero, por sí mismos, podrían significar cualquier otra cosa. La iconografía paleocristiana coincide en algunos gestos convencionales con la iconografía pagana; pero la iconografía paleocristiana tiene también algunos gestos convencionales propios.

1. *Gestos convencionales comunes a paganos y a cristianos*

a) **Gesto de hablar:** se representa de dos maneras: a) la más antigua, común en el Imperio Romano hasta el siglo v, consistía en extender la mano derecha con los dedos meñique y anular cerrados y los otros tres extendidos; b) la más moderna, desde el siglo v, llamada también bizantina, consistía en extender la mano derecha juntando el dedo anular con el pulgar, y manteniendo los otros tres extendidos en forma de *i*. Estos gestos se interpretan con frecuencia como signo de bendecir; y en la actualidad los sacerdotes de la Iglesia oriental bendicen así; pero en la iconografía paleocristiana no era el signo de bendecir, sino de hablar.

b) **Gesto de duda o de meditación:** consiste en apoyar la barbilla en la mano; pero habrá que deducir del contexto en que se halla el personaje para saber si se trata de duda o de meditación: María en la escena de los Reyes Magos sin duda está meditando lo que acaece, porque según san Lucas María guardaba todas estas cosas en su corazón (Lc 2,19); en cambio, el mismo gesto de Pilato ante Jesús significa la duda sobre si condenarlo o no. Con este mismo gesto, pero para expresar dolor y luto, aparecen posteriormente la Virgen y san Juan en la escena de la crucifixión.

c) **Gesto de aclamación:** se levanta el brazo derecho hacia el personaje que es aclamado; este gesto no debe ser confundido con el gesto de indicar algo con el brazo derecho extendido; porque éste es natural, mientras que el anterior es convencional. Aparecen así el profeta Balaán (o Isaías) señalando la estrella sobre la cabeza de la Virgen con el Niño en la catacumba de Priscila; con más frecuencia, los Reyes Magos señalando a Jesús en brazos de María; y los apóstoles que intervienen en los milagros de Cristo.

d) **Gesto de promulgar:** consiste en extender el brazo derecho con la palma de la mano vuelta hacia el pueblo; Cristo es representado así en la escena de la promulgación o entrega de la Ley evangélica.

e) **Gesto de ofrecer y de recibir:** se cubren las manos con un velo o con el propio manto del que ofrece o recibe. A veces el que ofrece o recibe inclina el cuerpo. Es el gesto típico de los Magos cuando hacen sus ofrendas al Niño Jesús. También son representados así los apóstoles cuando reciben de manos de Jesús el pan y los peces



Rávena: reconstrucción de la iglesia de Santa Cruz. Mausoleo de Gala Placidia.

para distribuirlos a la multitud o cuando san Pedro recibe de manos de Jesús el rollo de la Ley evangélica.

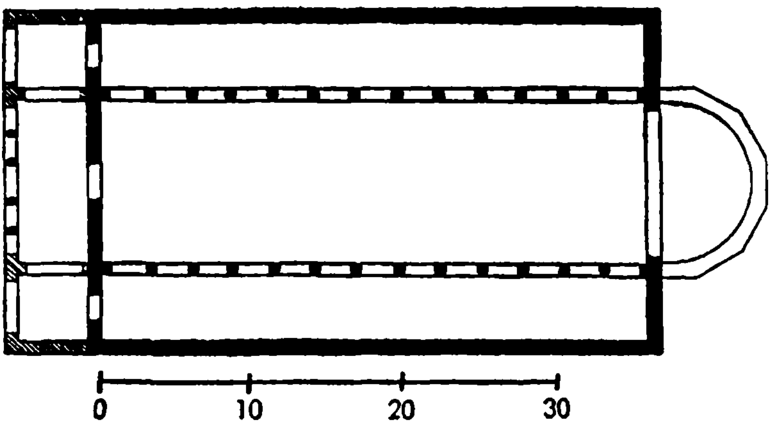
f) **Gesto del matrimonio:** los esposos unen sus manos derechas; en los matrimonios paganos preside la ceremonia alguna divinidad; en los matrimonios cristianos aparece algunas veces Cristo poniendo una corona a los esposos; otras veces la corona es sostenida por una mano que representa a Dios.

g) **Gesto de oración:** el orante está de pie y levanta los brazos; así oraban los paganos, así oró Moisés en el monte; y así oraban los cristianos primitivos; el orar de rodillas y con las manos juntas o entrelazadas se introdujo en la Edad Media en el contexto del feudalismo. El gesto primitivo de la oración cristiana solamente se mantiene en la actualidad en las oraciones litúrgicas de los sacerdotes.

h) **Gesto de súplica:** quien suplica se pone de rodillas y extiende las manos hacia aquel a quien suplica; en este sentido se interpreta el gesto de Marta, que pide a Jesús la resurrección de Lázaro, y el de la hemorroísa.

2. *Gestos convencionales propios de los cristianos*

a) **Imposición de manos.** La imposición de manos sobre alguien o sobre algo puede tener múltiples significados: curación de enfermos, administración de sacramentos, testificar algo, bendición (e incluso maldición); pero en toda esta variedad hay siempre un significado común: la transmisión de un poder, una cualidad, una fuerza buena o mala, más generalmente buena; en la iconografía paleocristiana, como



Rávena: planta de la basílica de San Apolinar Nuevo.

todavía hoy, se hace el gesto de la imposición de manos sobre todo en la celebración de la eucaristía (epíclesis). Jesús es representado así en la curación de algunos enfermos y en la multiplicación de los panes y los peces.

b) **Fracción del pan**. En el banquete eucarístico de la Capilla Griega de la catacumba de Priscila, el presidente parte un pan; otras veces se representa la *fracción del pan* con la imposición (extensión) de manos con las palmas hacia abajo.

CAPÍTULO V

ARTE BIZANTINO PALEOCRISTIANO

BIBLIOGRAFÍA

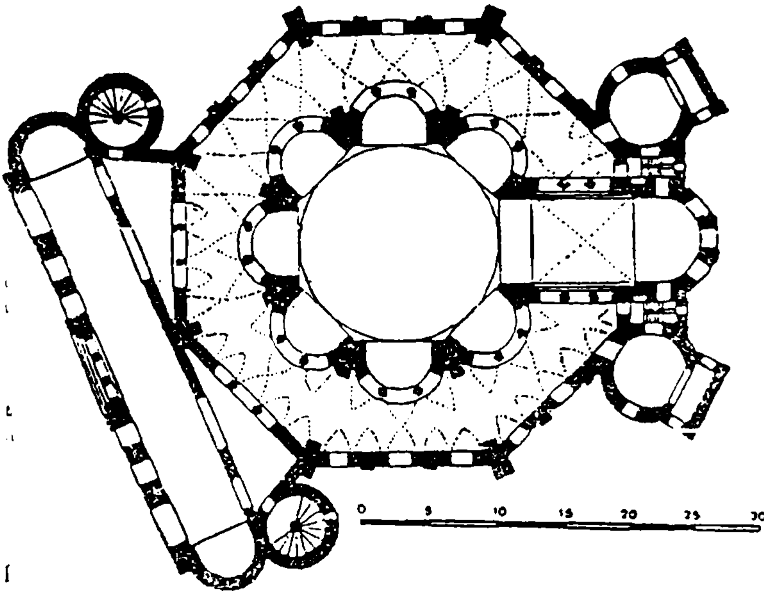
AMMAN, A. M., *La pittura sacra bizantina* (Roma 1957); BOVINI, G., *Il cosidetto Mausoleo di Galla Placidia in Ravenna* (Ciudad del Vaticano 1950); ID., *Sant'Apollinare Nuovo* (Milán 1961); BREHIER, L., *El mundo bizantino* (México 1956); BUSIGNONI, A., *Mosaicos de Rávena* (Granada 1967); GRABAR, A., *L'art byzantin* (París 1938); ID., *La Peinture Byzantine* (Ginebra 1953); ID., *La edad de oro de Justiniano* (Madrid 1966); MANGO, C., *Arquitectura bizantina* (Madrid 1975); MUNTZ, E., *Le mosaïque chrétien des premiers siècles* (París 1892); SAS-ZALOIECKY, *Arte bizantino* (Bilbao 1967).

1. BIZANCIO-CONSTANTINOPLA

Bizancio había nacido como una colonia dórica en las orillas del Bósforo. Una vez conquistada Grecia por los romanos, esta pequeña ciudad, puerta de Europa para el Asia Menor, fue bien custodiada por el Imperio hasta que Roma se afianzó definitivamente en toda la cuenca del Mediterráneo; pero después fue prácticamente olvidada hasta que los bárbaros empezaron a amenazar al Imperio; Bizancio se convirtió así de nuevo en la puerta de Oriente mejor guardada.

El emperador Constantino se percató de que Roma estaba muy alejada de los centros neurálgicos del Imperio Romano de Oriente; y pensó que, reforzando Bizancio, reforzaría todo el Imperio. No se equivocó. Entonces decidió trasladar la capital administrativa del Imperio a la pequeña población de Bizancio; y, evocando la fundación de Roma por Rómulo y Remo, Constantino trazó un círculo con un arado de hierro cuya punta era su propia lanza. Sobre la insignificante aldea de Bizancio se levantará la Nueva Roma. Fue una decisión que daría mil años más de vida al Imperio Romano.

Pero si la Antigua Roma se había levantado como capital del Imperio Romano pagano, la Nueva sería la capital del Imperio Romano cristiano. La Nueva Roma fue un calco exacto de la Antigua Roma: en medio de la nueva ciudad se plantó el nuevo *Miliarium aureum* desde el que se medían las distancias de las calles empezando por aquella que atravesaba la ciudad, llamada *Mesia;* como en Roma, se construyó un foro, el palacio imperial o *Palacio sagrado,* los palacios de la aristocracia imperial, un hipódromo y las basílicas civiles; y



Rávena: planta de la basílica de San Vital.

ahora, como signo de la nueva religión dominante en el Imperio, también se construyeron basílicas cristianas.

La Nueva Roma sería en adelante la capital administrativa del Imperio; y en honor de su fundador se llamará *Constantinopla;* Milán sería la capital militar y la Antigua Roma sería la *capital única* del *único Imperio Romano.* Por la ausencia del emperador, un nuevo personaje se hace cada vez más importante en la vieja Roma: el obispo de la comunidad cristiana, el *Papa.*

La Nueva Roma fue levantada, como por arte de magia, en apenas cuatro años (326-330), siendo inaugurada el día 11 de mayo del año 330; y, como por arte de magia también, se convirtió en el centro político, cultural, artístico y religioso más importante de todo el Imperio, rivalizando, incluso en el ámbito religioso-cristiano, con la Antigua Roma.

Constantinopla fue desde el principio una ciudad con vocación de grandes contrastes y, al mismo tiempo, de una gran síntesis, no sólo por su posición geográfica, como ciudad que cabalga entre dos mundos geográficos, Europa y Asia, sino también por ser punto de unión entre dos mundos culturales; y, sobre todo, por señalar la transición entre dos épocas diversas.

2. ¿QUÉ ES EL ARTE BIZANTINO?

Recibe la denominación de *arte bizantino* todo el arte cristiano de la parte oriental del Imperio Romano desde la fundación de Constantinopla (330) hasta la caída de la misma en manos de los turcos (1453). En este sentido, el *arte bizantino* constituye uno de los mayores ciclos artístico-culturales, principalmente arquitectónicos y figurativos, que abarcan los espacios geográficos que se extienden por Europa, Asia y África limítrofes de la cuenca Mediterránea.

En concomitancia con las vicisitudes históricas y políticas, primero del Imperio Romano de Occidente y después del Imperio Romano de Oriente, en el decurso milenario de su desarrollo es posible individualizar siete períodos con caracteres bastante unitarios:

1. *Fase de formación* (siglos IV y V), durante la cual, mediante la fusión de la tradición helenístico-romana con la oriental, el arte bizantino se fue caracterizando también en sus confrontaciones con el arte cristiano de Occidente.
2. *Primera Edad de Oro* (siglo VI), cuyo apogeo está representado por el excepcional florecimiento que caracterizó el reinado de Justiniano (527-565).
3. *Edad del iconoclasmo* (730-843), durante la cual la prohibición del culto de las imágenes provocó una escasez de la producción figurativa y una nítida fractura entre la *decoración musiva áulica*, caracterizada por el simbolismo abstracto impuesto por los edictos imperiales, y la *pintura popular al fresco* y la *pintura de iconos*, rica de temas figurativos, aunque débil en los medios de expresión, porque el iconoclasmo hizo de la imagen algo tan sagrado como intangible.
4. *La segunda Edad de Oro* (867-1056), caracterizada por la magnificencia extremadamente solemne de la decoración en mosaicos y por la difusión del arte bizantino hacia Italia (Venecia y Sicilia) y hacia Albania, Bulgaria, Yugoslavia, Rumanía y Asia Menor.
5. *Después de la conquista de Constantinopla* (1204) por los cruzados occidentales (4.ª Cruzada), que supuso un duro golpe a toda la producción artística.
6. *Época de los tres reinos.* La conquista de Constantinopla por los cristianos occidentales, con el consiguiente fraccionamiento (temporal) del Imperio bizantino en tres reinos: Epiro, Trebisonda y Nicea, posibilitó un nuevo empujón del arte bizantino en Constantinopla, cuando Miguel el Paleólogo consiguió reconquistarla en 1261 y restablecer el Imperio.
7. *Última fase del arte bizantino*, durante los dos últimos siglos precedentes a la caída de Constantinopla en manos de los turcos (1453), el Imperio se fue reduciendo a los territorios europeos de Tracia, Macedonia y el Peloponeso, con la zona asiática que mira al Bósforo; pero el

influjo del arte bizantino no se extinguió del todo; incluso en Italia, a pesar de las nuevas maneras artísticas iniciadas por Giotto, todavía se advierte el influjo bizantino en la obra del Duccio da Boninsegna y especialmente en los mosaicos del baptisterio de Florencia.

Pero el arte bizantino propiamente dicho, al empobrecerse cada vez más el Imperio por los continuos ataques de los serbios, los búlgaros y los turcos, decayó hasta la extenuación. No obstante, incluso después de que el 29 de mayo de 1453 Constantinopla fuese conquistada por Mahomet II, aún permaneció por varios siglos el *arte de los iconos* en Grecia, Bulgaria, Rumanía, Rusia y especialmente en el monasterio de Santa Catalina en el Sinaí.

3. EL ARTE BIZANTINO PALEOCRISTIANO

El *arte bizantino*, en cuanto que forma parte del *arte paleocristiano*, abarca solamente desde la fundación de Constantinopla (330) hasta la muerte de Justiniano (565); es decir, solamente los dos primeros períodos: la fase de formación y la primera Edad de Oro.

Son muchos los factores que contribuyeron a la formación del arte bizantino. De todos es conocida la munificencia de los emperadores de los siglos IV y V: Constantino (313-339), Valente (364-378), Teodosio I (379-395), Arcadio (395-408) y Teodosio II (408-450), los cuales llevaron a cabo espléndidas construcciones públicas.

El arte bizantino del siglo V, por una parte, permaneció fiel a los esquemas tradicionales de Roma; pero, por otra, a comienzos del siglo IV las tradiciones helenistas todavía estaban muy vivas en toda la parte oriental del Imperio, sobre todo en los grandes centros de Alejandría, Antioquía y Éfeso, mientras que las formas anteriores provenientes del Asia Menor solamente sobrevivían en centros menores del interior del país y siempre bajo las apariencias de la helenización.

Así pues, el arte bizantino se desarrolló entre los siglos IV y VI por la fusión del clasicismo grecorromano, ya decadente, con tradiciones orientales que nunca se habían apagado del todo; y, sobre todo, por la profunda revolución provocada por el cristianismo en los contenidos del arte figurativo. El arte bizantino debe al clasicismo anterior su gusto por la decoración pictórica, por la persistencia de los temas mitológicos y de figuras alegóricas, y también por la constante exigencia de atenerse a los módulos expresivos inspirados en un sentido de elegante claridad; parecen ser, en cambio, de origen persa o mesopotámico algunas formas arquitectónicas muy comunes en Bizancio, como la cúpula y las bóvedas.

El aspecto, sin embargo, más original del arte bizantino, aquello que le confiere un carácter singular y fascinante, proviene enteramente de la acción determinante de la espiritualidad cristiana.

Para los bizantinos, el arte estaba al servicio del Estado y de la Iglesia para ser un instrumento de enseñanza de la ortodoxia y representación de la idea de un Imperio cristiano, convirtiéndose así en celebración áulica y teológica de las convicciones políticas y religiosas de los fieles.

No es necesario, sin embargo, creer que el arte bizantino, para ser la expresión unitaria de un modo particular de entender la vida, permaneciese idéntico a sí mismo, a través del tiempo y del espacio, sino que, como todos los grandes ciclos artísticos, conoció momentos de esplendor con intervalos de decadencia; y en el ámbito del inmenso territorio en que se difundió, dio vida a corrientes y escuelas muy originales, aunque estuvieran enraizadas en un estrato cultural común: Armenia, Capadocia, Egipto, Creta, Georgia, Siria y, sobre todo, Rávena.

4. CARACTERÍSTICAS DEL ARTE BIZANTINO PALEOCRISTIANO

En el arte bizantino hay una característica que sobresale por encima de todas las demás; y es su *condición sagrada,* aunque esto quizá se deba en buena medida al hecho de que los monumentos más numerosos y más representativos que han sobrevivido son *sagrados,* en contraposición a la escasez de los monumentos *civiles.* Y fue en la arquitectura sagrada, creadora de innumerables basílicas, baptisterios y pequeñas iglesias, donde los bizantinos manifestaron todo su genio.

La gran coherencia que manifiesta el arte bizantino no puede darse sin el supuesto de una sociedad organizada de una cierta manera. El Imperio bizantino debió a una serie de factores económicos y sociales su extraordinaria y prolongada *estabilidad;* existían unos ingresos basados en un perfecto sistema fiscal, que en última instancia, protegía la continuidad y permanencia del Estado.

Esta *economía estática* engendraba, a su vez, un tipo de cultura eminentemente disciplinada y conservadora, que va a determinar en gran medida los caracteres más visibles del arte bizantino: *áulico, uniforme, estático* y *convencional.* El mismo *principio de frontalidad,* de evidente influencia egipcia, anima las representaciones musivas bizantinas, especialmente en Rávena; y tanto en el arte áulico como en el arte eclesial en cuanto que era consecuencia de unos condicionamientos sociales evidentes.

En realidad, tanto el arte cortesano como el arte eclesial se identifican en la expresión del poder absoluto, de la grandeza objetiva, de la realidad aplastante de todo lo que está o viene del más allá. El *formalismo* del *ritual eclesiástico y cortesano,* la solemne *gravedad* de una vida ordenada por el despotismo de unas reglas estéticas, el



Inscripción de Severa: epifanía.

afán protocolario, tanto de la jerarquía espiritual como de la jerarquía civil, coincidían por completo en sus exigencias frente al arte y hallaban su expresión en unas mismas formas estilísticas.

Pero el arte bizantino no es solamente *rigidez* y *formalismo;* porque, tras esa apariencia, late un *profundo sentido del mundo y de Dios.* La querella de las imágenes (iconoclasmo) sacó a la luz la proximidad al misterio, la constante cercanía a lo numinoso y el íntimo sentido que para el alma bizantina tenía la representación artística de las personas y de los hechos religiosos. La imagen se convirtió en algo tan sagrado que, desde entonces, ya no se puede cambiar su estructura; esto explica la inmovilidad y el hieratismo de las imágenes bizantinas.

Parece que el arte bizantino está por encima de cualquier referencia a la subjetividad del individuo. Ante el artista que construye un templo o dispone cuidadosamente las teselas de los mosaicos, parece abrirse el poderío de un ser autónomo hasta lo inaudito para cuya representación el sentimiento individual y el destino interior no tienen referencia alguna; todo lo cual hace que este arte se desenvuelva al margen de cualquier consideración afectiva.

El mundo es visto en el arte bizantino a través de la inmediatez de la línea; la expresión se busca en el contorno. Ciertamente hay luces y sombras, espacio y distancia, pero están ausentes tanto el claroscuro como la perspectiva. Las figuras asisten individualmente a la escena o están de un modo aparentemente decorativo dentro del conjunto ornamental. Esto evidencia un propósito de claridad y de orden.

5. ARQUITECTURA BIZANTINA PALEOCRISTIANA

La arquitectura bizantina refleja mejor que ningún otro elemento el contraste y la síntesis propios de Constantinopla. Y esta especie de paradoja se advierte de un modo específico en la basílica bizantina que constituye sin duda la plenitud de la arquitectura paleocristiana: *Santa Sofía.*

a) La basílica constantinopolitana

La originalidad de las basílicas de Constantinopla radica en estos cuatro elementos fundamentales: 1. Espacio simultáneamente longitudinal y central; 2. Inserción de la cúpula; 3. Función peculiar de la exedra; 4. Calado o perforación de los muros.

1. Aunque, en realidad, por ejemplo en Santa Sofía, el *espacio* es más largo que ancho, sin embargo la impresión que se obtiene a primera vista es la de un cuadrado.

2. La *cúpula* es la parte más vistosa de las basílicas constantinopolitanas; los serios problemas de estabilidad que generó la cúpula se solucionaron al apoyarla sobre pilastras enormes, con contrafuertes y ábsides que, en un equilibrio perfecto, sostienen los empujes laterales.

3. La *exedra* bizantina es un típico ábside semicircular que sobresale en altura y está cubierto con una bóveda de sección esférica, y armoniza los espacios entre pilastra y pilastra[80].

4. Las aperturas luminosas perforan el ábside y los muros, contribuyendo a inundar de luz el interior de las basílicas.

b) Primitivas basílicas de Constantinopla

El propio Constantino construyó tres importantes basílicas en Constantinopla: la primitiva *Santa Sofía (Santa Sabiduría)*, que ha desaparecido bajo la estructura de la actual; la de los *Santos Apóstoles*, que estuvo dedicada a enterramiento de los emperadores y estaba cubierta por varias cúpulas; y la de *Santa Irene*, que fue periódicamente destruida y reedificada (532 y 740); de la basílica del Monasterio de Studios, consagrada en el año 463, no quedan nada más que algunas ruinas.

El emperador Justiniano construyó la Basílica de los *Santos Sergio y Baco* entre 526 y 537; y la de los *Santos Apóstoles* entre 527 y 555; pero su obra cumbre fue la basílica de Santa Sofía.

c) La basílica de Santa Sofía

El día 11 de junio del año 532, asistiendo el emperador Justiniano, estallaron algunos altercados en el hipódromo de Constantinopla entre los equipos deportivos de los *Verdes* y de los *Azules*, que poco a poco degeneraron en una verdadera rebelión, que ha pasado a la historia

[80] En España existe un buen ejemplo de exedra típicamente bizantina, de finales del siglo V o principios del VI, en la basílica descubierta en 1905 en las ruinas de la antigua Illici, la actual Elche.

con el apelativo de *Rebelión Niká*, contra el propio Justiniano; y a punto estuvo de costarle el trono; fueron incendiados los palacios imperiales; y el incendio, alimentado por un fuerte viento, arrasó una cuarta parte de la capital, que contaba ya con un millón de habitantes. Parece que se repetía en la Nueva Roma lo acaecido en tiempos de Nerón en la Vieja Roma. También en esta ocasión, el incendio fue anegado en sangre, en una masacre llevada a cabo por el general Belisario que costó la vida a más de 50.000 personas.

También Justiniano puso de inmediato manos a la reconstrucción de la capital del Imperio, confiándola al arquitecto *Antemio de Tralles* y al ingeniero *Isidoro de Mileto*. Ellos se encargaron de un modo especial de la construcción en la zona incendiada de una basílica que debería ser el *centro místico y doctrinal* de todo el Imperio bizantino; esta basílica refleja como ninguna otra la gloria del Imperio de Justiniano; constituía el corazón del Imperio y el símbolo más eficaz de la unión existente entre el Estado y la Iglesia. Fue consagrada a la *Santa Sabiduría* el día de Navidad del año 537; apenas en cinco años se había levantado la basílica más grande de la cristiandad.

Se cuenta que, en un alarde de refinada *vanidad cristiana*, Justiniano, comparando su basílica con el templo de Jerusalén, habría exclamado el día de su consagración: «*Salomón, yo te he superado*».

En la planta de *Santa Sofía* coexisten una disposición longitudinal y una disposición centralizada, de modo que la inmensa cúpula, centro de toda la estructura que da sentido y cohesión a todas sus partes, está prodigiosamente colocada sobre un anillo de luz de 40 ventanas. Se abren también ventanales innumerables en los muros y en las bóvedas. Todo el edificio está sumergido en un baño de luz. Por eso se ha podido decir que el *verdadero arquitecto* de Santa Sofía es la *luz*, que, desde los muros salpicados de puntos de luz, va creciendo hacia arriba, inundando los espacios de una luminosidad difusa, centelleante, iridiscente.

El edificio parece flotar en la luz y deslumbrarse a sí mismo en la superficie de los mármoles, suavemente coloreados a través de las finas láminas de alabastro de los ventanales. La cúpula causa la sensación de que flota entre un cúmulo de luces entrecruzadas. Un contemporáneo de Justiniano, Procopio de Cesarea, dijo que la cúpula no parece apoyarse sobre una base firme, sino que parece cubrir el espacio como si estuviera suspendida del cielo por un hilo de oro.

Esta maravilla del arte paleocristiano bizantino, después de la conquista de Constantinopla por los turcos, fue convertida en mezquita.

6. LAS BASÍLICAS PALEOCRISTIANAS DE RÁVENA

Rávena, desde que el general Belisario reconquistara parte del antiguo Imperio Romano de Occidente (exarcado de Rávena, Magna Grecia o sur de Italia, norte de África y la Marca bizantina en el levante español), se había convertido en la segunda capital del Imperio bizantino; y, si no fuera por la basílica de Santa Sofía, se podría afirmar que Rávena había superado a la propia Constantinopla en los esplendores artísticos de la *época de Justiniano*.

Las basílicas de Rávena tienen la típica estructura longitudinal de las primeras basílicas romanas; como en éstas, toda su orientación se dirige hacia el altar y la cátedra; pero tienen algunas diferencias fundamentales: el ábside poligonal en el exterior y semicircular en el interior; alguna decoración arquitectónica en las superficies exteriores; y, sobre todo, una nueva concepción del espacio interior, que proviene ciertamente de alguna modificación en los soportes, pero muy especialmente del sistema de iluminación: además de la doble fila de ventanas que iluminan la nave central desde lo alto, también las naves laterales tienen luz propia a través de sus propias ventanas; también el ábside tiene aperturas; y la misma fachada lanza un poderoso haz de luz en el interior por medio de un gran ventanal.

La basílica ravenatense se convierte en un espacio plenamente luminoso, de modo que se ha podido decir de ella: *«O la luz ha nacido aquí o, hecha prisionera, reina aquí en plena libertad»*.

Las más importantes basílicas de Rávena, que todavía se conservan en pleno esplendor, son: *Mausoleo de Gala Placidia, Baptisterio de los Ortodoxos, San Apolinar Nuevo, Baptisterio de los Arrianos, San Vital, San Apolinar in Classe.*

7. LOS MOSAICOS

a) **Una antigua tradición clásica**

La más amplia manifestación pictórica del arte paleocristiano bizantino está constituida por los mosaicos. El mosaico estaba muy enraizado en la corriente decorativa del mundo clásico, especialmente en el Imperio Romano. No solamente los pavimentos, sino también las paredes y las bóvedas, como demuestran recientes descubrimientos en Herculano (Italia) y en Ampurias (España), estaban revestidas de mosaicos; esta tradición decorativa se mantuvo en los ambientes sagrados de la nueva religión cristiana. Sin embargo, a medida que se aleja el siglo IV, se asiste también a un gradual pero definitivo alejamiento de los últimos residuos del mosaico clásico-romano, para dar

paso a los motivos de la nueva religión triunfante que tenía que exponer sus creencias de la forma más vistosa.

La primera finalidad de los revestimientos musivos no fue meramente decorativa, sino, ante todo, por la variedad tan grande de dibujos, de motivos y de símbolos, se pretendió, y se logró con creces, crear un espacio con una atmósfera idealizada, como si se tratase de la verdadera antesala de la mansión celeste.

El libro del Apocalipsis inspiró la decoración pictórica del ábside de las basílicas paleocristianas. Allí está representado el retorno de Cristo glorioso, como juez del mundo. El carácter puramente religioso de la imagen del *Pantocrátor*, solo o acompañado por las figuras antropomórficas de los cuatro evangelistas, condujo a una ornamentación enteramente opuesta a la propia del helenismo; pues, al contrario que en éste, en la decoración cristiana no se buscó el relieve ni el movimiento, sino que se prefirió una decoración plana y estática en la visión de la *parusía* y de aquello que después se llamará la *traditio Legis*.

El período que comprende los siglos IV-VI vio nacer muchas tradiciones musivas que perduraron en la parte oriental del Imperio hasta más allá del siglo XII. En las basílicas de Roma, de Milán, y especialmente de Rávena, se conserva la más impresionante serie de mosaicos monumentales, a pesar de la destrucción de muchos otros.

b) En Constantinopla y Rávena

En *Santa Sofía* queda muy poco del esplendor originario de sus mosaicos (la mayor parte de los que restan son posteriores a la época de su construcción), pues Justiniano y sus arquitectos no diseñaron muchos mosaicos figurativos para su basílica; en la antecámara de la basílica hay un mosaico en que Constantino, el fundador de la Nueva Roma, ofrece a santa María, patrona de la ciudad, la maqueta de la capital reconstruida; y Justiniano le presenta la maqueta de la basílica.

Pero si en la capital del Imperio bizantino no son muy abundantes las muestras musivas, en cambio en las basílicas de Rávena, aunque han desaparecido los mosaicos del siglo IV, perdura la más espléndida colección de mosaicos de los siglos V y VI:

— Los mosaicos más antiguos son los del *Mausoleo de Gala Placidia*, anteriores al año 450; originariamente era un oratorio dedicado a los *santos Celso y Nazario*.

— Los mosaicos del *Baptisterio de los Ortodoxos* concuerdan estilísticamente con los de Gala Placidia, y son más o menos contemporáneos; es decir, de los primeros años de la segunda mitad del siglo V: en el centro de la cúpula, sobre la pila bautismal, aparece el bautismo de Cristo en el río Jordán: Juan imparte el bautismo a Cristo;

el Espíritu Santo desciende de los cielos en forma de paloma y proclama que Jesucristo es verdadero Hijo de Dios; los doce apóstoles en círculo enmarcan la ceremonia.

— El *Baptisterio de los Arrianos*, construido por Teodorico, que era arriano pero muy respetuoso con los católicos, después del año 520; en sus mosaicos predomina el fondo unificado de oro. Las figuras aparecen estilizadas; sin edad; alejadas completamente del mundo terrenal. Juan bautiza a Cristo, y el río Jordán, antiguo dios antropomórficamente representado, es testigo de la ceremonia.

— En la *basílica de San Apolinar Nuevo*, una de las iglesias cristianas primitivas de más valor, pues fue originariamente el *Palacio-iglesia* de Teodorico (493-526), constituye una auténtica joya por el esplendor de sus mosaicos. Posteriormente, al pasar al culto católico, fue dedicada a *san Apolinar*, por lo cual la apellidaron *San Apolinar Nuevo*. Los mosaicos actuales datan del siglo VI y sustituyen a otros más antiguos; en algunas columnas se han conservado los mosaicos que representan las manos de algunos cortesanos de Teodorico.

Cristo, entronizado cerca del ábside con sus ángeles guardianes, es el Rey de los cielos, con un manto de púrpura. En la pared de la derecha avanza la procesión ceremonial de los santos y los mártires hacia Cristo en majestad; y en la pared de la izquierda está entronizada la Madre de Dios con Cristo Niño, la cual recibe también la procesión ceremonial de las santas vírgenes y mártires, revestidas de mantos preciosos. Los tres Reyes Magos ofrecen regalos al Hijo de Dios. Hay una gran diversidad de rasgos en los rostros de los distintos personajes; cualidad suprema del arte bizantino primitivo.

— La *basílica de San Vital*, de planta octogonal, con atrio y matroneo, fue iniciada en el año 526 y consagrada en el año 547 para conmemorar la reconquista de la ciudad para el Imperio bizantino (exarcado de Rávena desde el año 540); los mosaicos recubren todas las paredes, la cúpula, el ábside y el presbiterio; son obra de diferentes artistas a lo largo de la primera mitad del siglo VI: en la bóveda absidial está representado Jesucristo, todavía imberbe, según la tradición romana, en medio de dos ángeles, y a los lados san Vital y el obispo Ecelesio. En las paredes de la nave central están representados a derecha e izquierda, respectivamente, Justiniano y su esposa Teodora, con sus propios séquitos, caracterizados con gran realismo, lo cual quiere decir que todavía no había hecho presa en ellos el hieratismo típicamente bizantino; tras el altar, en los paneles entre las ventanas, aparecen de pie los cuatro primeros obispos de Rávena: Ecelesio, Severo, Orso y Ursicino.

— La *basílica de San Apolinar in Classe* (en el puerto antiguo de Rávena) está a unos pocos kilómetros de *San Apolinar Nuevo;* fue consagrada en el año 459; es quizá la basílica ravenatense mejor con-

servada del siglo v, y sin duda una de las construcciones paleocristianas más bellas; los mosaicos brillan desde la bóveda del ábside y bañan el ambiente con una luz irreal, misteriosa.

En el centro, bajo la representación de la transfiguración, con la cruz en un medallón radial, aparece san Apolinar, el patrón de la iglesia, cuyos restos reposan en el presbiterio.

El arco triunfal se llena con la imagen de Cristo Redentor, que bendice a la muchedumbre. Detrás de él está el tetramorfo evangélico; y dos filas de ovejas blancas atraviesan las puertas de Jerusalén y Belén, que simbolizan la Iglesia de los judíos y la de los gentiles.

En la parte superior de la bóveda del ábside está simbolizada la transfiguración de Jesús, con Moisés y Elías a los lados, y una gran cruz resplandeciente en lugar de Cristo; y en la parte inferior está san Apolinar en un paisaje paradisíaco: a sus pies hay doce corderos que simbolizan a los apóstoles o a los fieles que Dios ha confiado a su cuidado.

c) En Roma

Las primeras manifestaciones musivas cristianas en Roma pueden ser las del *Mausoleo de Constanza*, hija de Constantino, que todavía evocan de alguna manera la decoración pagana; pero en los ábsides de las basílicas romanas se hizo presente muy pronto la grandiosa figura de Jesús como soberano del mundo *(Pantocrátor)*, con diversos matices; quizá los mejores ejemplos de esta decoración musiva romana sean los de las basílicas de *San Pedro en el Vaticano, Santa Pudenciana, Santa María La Mayor* (431-440), *San Pablo Extramuros* (440-461) y *Santos Cosme y Damián* (526-530); los mosaicos de estas dos últimas basílicas, posiblemente hayan sido realizados por artistas bizantinos o por lo menos ciertamente bajo influencia bizantina.

Esta tradición decorativa no se agotó en los mosaicos paleocristianos propiamente dichos, sino que en Roma encontró una fuerte tradición por lo menos hasta el siglo IX, y cuyo mejor exponente es el mosaico del arco triunfal de la basílica de *San Lorenzo Extramuros*, construida por el papa Pelagio II (579-590) y reconstruida después varias veces, especialmente por Honorio III (1216-1227).

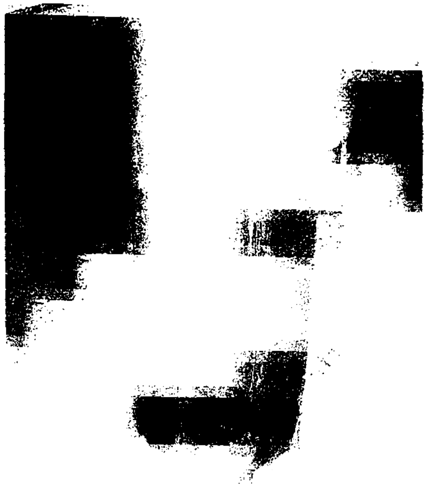
En los siglos inmediatamente siguientes al período paleocristiano propiamente dicho los artistas bizantinos fueron requeridos para realizar obras musivas en Palermo, Monreale y Venecia; y hasta para la mezquita de la lejana Córdoba los solicitó con éxito el califa El-Hakem.



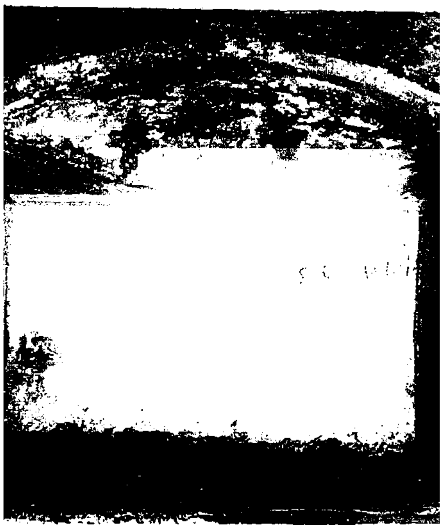
45. Anunciación (Priscila).



46. La Virgen y el profeta (¿Balaán? ¿Isaías?) (la imagen más antigua de la Virgen) (Priscila).



47. Orante (Priscila).



48. Cubículo de los *bodegueros* (Priscila).



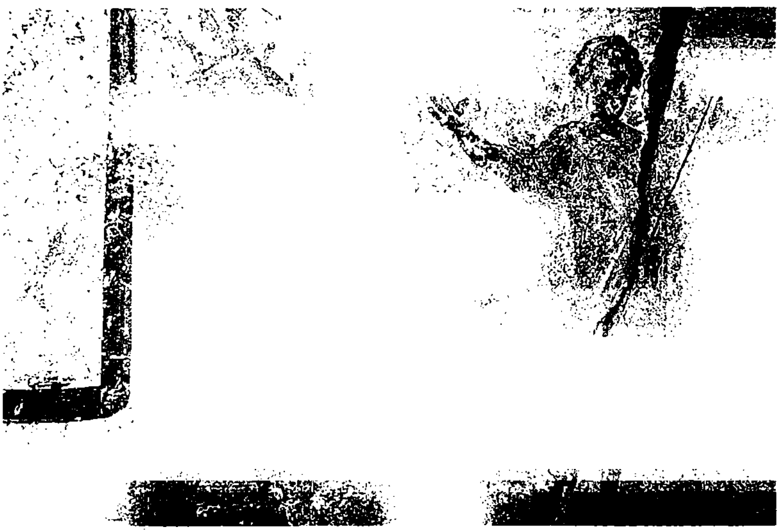
49. Moisés desatándose la sandalia y golpeando la roca (San Calixto).



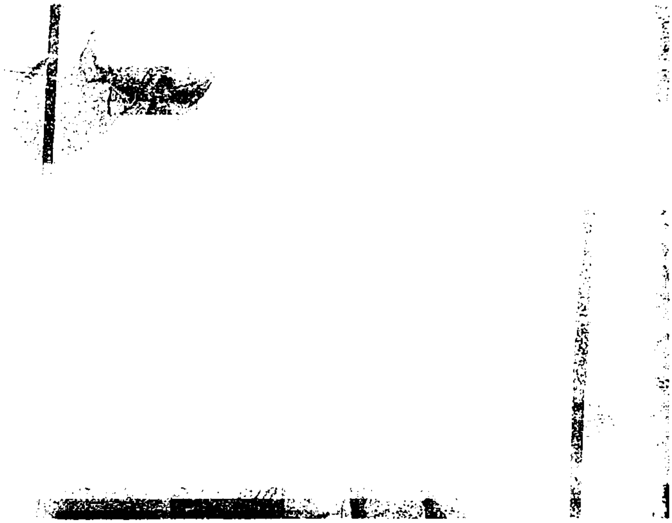
50. Pez y cesto de panes (San Calixto).



51. Jonás arrojado al mar (San Calixto).



52. Resurrección de Lázaro (San Calixto).



53. Jesús y la samaritana (San Calixto).



54. Bautismo de Jesús (San Calixto).



55. Virgen orante con el Niño (Cementerio Mayor, Roma).



56. Eucaristía (San Calixto).

57. Buen Pastor (San Calixto).



Cristo en la figura de Orfeo (Domitila).



59. Buen Pastor (Priscila).

CAPÍTULO VI
EPIGRAFÍA PALEOCRISTIANA[81]

BIBLIOGRAFÍA

BATLLÉ, P., *Epigrafía latina* (Barcelona 1963); DIEHL, E., *Inscriptiones latinae christianae veteres* (Berlín 1924-1931); FERRUA, A., *Epigrafía cristiana*, EC V, p.429-430; ID., *Epigrammata Damasiana* (Roma 1942); HUBNER, E., *Inscriptiones Hispaniae Christianae* (Berlín 1871); ROSSI, J. B. DE, *Inscriptiones Urbis Romae septimo saeculo antiquiores* (Roma 1857); VIVES, J., *Las inscripciones cristianas en la España romana y visigoda* (Barcelona 1942).

1. DEFINICIÓN

Epigrafía, que etimológicamente significa escribir algo sobre un objeto, es la parte de la arqueología que estudia las inscripciones. La importancia de las inscripciones paleocristianas radica en que ayuda a interpretar el monumento sobre el que están escritas, porque de ellas se recoge el testimonio de la vida de los cristianos de la antigüedad; como dice el P. A. Ferrua, la epigrafía es el *ojo de la arqueología*[82] porque resulta muy difícil hacer *hablar* a un monumento sobre el que no hay ninguna inscripción. La epigrafía paleocristiana explica más el estilo de vida de los cristianos que sus creencias dogmáticas, aunque también existen algunas inscripciones netamente dogmáticas.

Las inscripciones cristianas empiezan a finales del siglo II; son todavía escasas en el siglo III; y abundan después de la paz constantiniana (313). La mayor parte de las inscripciones de los primeros siglos cristianos son funerarias. De las 70.000 inscripciones consideradas cristianas, cerca de 50.000 provienen de las catacumbas romanas; y en torno a 20.000 de las catacumbas de Sicilia y norte de África. Sin embargo, el problema está en saber cuándo se está en presencia de una inscripción cristiana y cuándo en presencia de una inscripción pagana.

En general, se puede afirmar que, para antes del siglo V, solamente son cristianas aquellas inscripciones que tienen algún signo cristiano,

[81] Las colecciones más importantes de inscripciones latinas son las recopiladas por J. B. ROSSI, *Inscriptiones christianae Urbis Romae septimo seaculo antiquiores* (Roma 1857); y la de E. DIEHL, *Inscriptiones latinae christianae veteres*, 3 vol. (Berlín 1924-1931).

[82] A. FERRUA, *Epigrafía cristiana*: EC, V, 429-430.

o que, por el contexto en que fueron encontradas, se puede concluir fácilmente que son paganas o cristianas, porque, ya sea por lo lacónico del texto o por su contenido, no hay otros indicios por los que se les pueda atribuir uno u otro calificativo. En general, las inscripciones paganas no van acompañadas de ningún símbolo; en cambio, abundan en las cristianas; aunque no siempre se pueda determinar de inmediato el carácter cristiano de un símbolo, por ejemplo, un vaso, palmas, coronas, guirnaldas. Los símbolos más frecuentes en las inscripciones cristianas son el Buen Pastor, ovejas, paloma de Noé, árbol de la vida, la orante, ancla, uvas, etc.

Los límites cronológicos para la epigrafía paleocristiana son los ya señalados para la arqueología cristiana en general: la muerte de Justiniano (565) para la Iglesia oriental y la muerte de san Gregorio Magno (604) para la Iglesia occidental.

2. ALGUNAS CONSIDERACIONES TÉCNICAS

Las inscripciones están pintadas o grabadas sobre los más diversos materiales; para las grabadas se emplean lastras de mármol, de pizarra, de piedra volcánica, de piedra caliza; son escasas en metales y en la arcilla de objetos domésticos; abundan los *graffitti*, inscripciones hechas con punzón, en lugares de especial veneración para los fieles, como en el muro de los *graffitti* de la tumba de san Pedro, en la catacumba de San Sebastián, en la cripta de los papas de la catacumba de San Calixto, en la tumba de san Crescención en la catacumba de Priscila, en la cripta del mártir san Hipólito en la catacumba del mismo nombre.

Para los cuatro primeros siglos son muy escasas las inscripciones en materiales preciosos como el oro, la plata, el bronce y el marfil; se trata, en general, de piezas muy pequeñas: anillos, agujas, hebillas, monedas.

El idioma empleado en la parte oriental del Imperio suele ser el griego clásico o vulgar; y en la parte occidental el latín clásico o vulgar, aunque hay bastantes también en griego; y en ocasiones el texto es latino, pero las letras son griegas; y también a la inversa: el texto es griego y las letras latinas. Abundan las faltas de ortografía: confusión de la *b* por la *v;* de la *d* por la *z;* la *e* por *ae,* lo cual es un indicio de la incultura de quienes las realizaban; una vez que el latín entró en decadencia, no es infrecuente que los textos aparezcan no tal como se escribía, sino como se hablaba. No siempre se trata de errores, sino que en ocasiones son más bien suspensiones, es decir, se escriben solamente las primeras letras de las palabras; abreviaturas, es decir, se abrevia una palabra suprimiendo algunas letras, generalmente las dos primeras o las dos últimas de una palabra.

Las diferentes formas de las letras han sido clasificadas como: *capital, uncial* y *cursiva;* ésta última se presentó al principio como una degeneración de la *capital,* pero posteriormente su uso se hizo bastante normal. Generalmente no hay puntuación; pero existe en ocasiones a fin de separar una palabra de otra; y se suele emplear el punto (.); pero en lápidas que se han querido adornar, en lugar del punto se emplean diversos signos: un triángulo, una flecha, una palmera, una flor, una hoja.

Hay inscripciones en prosa y en verso; entre estas últimas sobresalen los himnos compuestos por el papa español san Dámaso en honor de los mártires romanos[83].

Después del siglo IV, es frecuente fechar las inscripciones; para ello se sigue la *Era consular,* oficial en el Estado romano; pero a veces se encuentran también *Eras* locales o regionales. No se debe confundir el *dies natalis,* día natalicio, que en las inscripciones paganas es el día del nacimiento y, en cambio, en las inscripciones cristianas es el día de la muerte o día del nacimiento para el cielo.

Los calígrafos o grabadores de inscripciones son comúnmente anónimos; pero hubo uno que hizo escuela; se trata de Furio Dionisio Filócalo, que grabó muchos himnos damasianos, y firmó muchos de ellos como *«Damasi papae cultor atque amator».* Las letras *filocalianas* tienen una estructura rectangular o cuadrada con unos rasgos muy marcados y otros muy sutiles, de manera que ofrecen una especie de claroscuro entre rasgo y rasgo.

3. ALGUNAS NOTICIAS SOBRE LA VIDA DE LOS CRISTIANOS PRIMITIVOS APORTADAS POR LA EPIGRAFÍA

Son muchas y muy variadas las noticias que sobre la vida personal y social de los cristianos aportan las inscripciones: el nombre, la patria, la edad, el estado y condición social del protagonista de la inscripción.

Se puede saber si era niño, niña o adulto, casado una o varias veces, soltero, esclavo, libre, hijo de esclavo o liberto; la profesión u oficio: maestro, gramático, abogado, retórico, doctor, auriga, arquitecto, fosor, platero, bordadora en oro, actor, pantomimo, escultor, pintor, pastor, hortelano; cargos civiles y militares (sólo después de la paz constantiniana): cónsul, pretor, patricio, senador, eunuco del palacio imperial, prefecto de la ciudad, como Junio Basso († 395); la posición en la Iglesia: si era asceta, virgen, obispo, papa, presbítero, diácono; si padeció por la fe: mártir o confesor.

[83] FERRUA, *Epigrammata Damasiana* (Roma 1942).

El contenido de las inscripciones, sobre todo funerarias, tiene diversos matices: *deseo de paz* para el difunto, que se refiere siempre a la paz eterna, a la vida en el paraíso, en contraposición a la misma expresión pagana, que significa simplemente la paz del sepulcro, para lo cual éste ha de permanecer intacto para siempre. También el *refrigerio* tiene un sentido distinto en las inscripciones paganas y en las cristianas; para los paganos era el banquete o libación que se hacía en el día aniversario del difunto, que, a veces, comportaba hacer alguna libación a través de un tubo que, desde el exterior, conectaba con la cabeza del difunto; para los cristianos el refrigerio era la celebración del banquete eucarístico al lado de la sepultura, especialmente de los mártires en el día aniversario de su muerte, como deseo de que el difunto participe del banquete celestial. *Aclamaciones de vida eterna*, que se pueden manifestar de modos muy diversos: *vivas in Christo, vivas in aeternum, vivas in Deo.* En algunas ocasiones se trata de *oraciones dirigidas en favor del difunto;* y en otras se pide *la intercesión del difunto ante Dios;* y en alguna ocasión incluso se trata de una petición del difunto a sus parientes vivos: si es cristiano para que rueguen por él a Dios; y si es pagano, para que defiendan su tumba de cualquier profanación.

Algunas inscripciones tienen un contenido más *directamente dogmático,* en cuanto que se refieren al efecto producido por los *sacramentos,* especialmente el bautismo, la eucaristía y la confirmación; son más raras las alusiones al matrimonio y a la penitencia. El conocimiento de las verdades dogmáticas, por lo que se refiere a las inscripciones paleocristianas, era muy profundo; unas veces se trata de un afirmación explícita, y otras más bien de una insinuación: fe en la resurrección de los muertos, juicio final, esperanza y certeza del premio eterno, doxologías que exaltan a Dios, a Cristo, al Espíritu Santo, a la Trinidad, a la Virgen María, majestad, omnipotencia, justicia, misericordia de Dios.

Es incierta la fecha en que los cristianos empiezan a usar nombres propios, exclusivos; hasta el siglo IV usaban los nombres paganos habituales, incluso cuando tenían alguna reminiscencia de los dioses paganos, por ejemplo Mercurio, Juno; los nombres bíblicos, tanto del Nuevo como del Antiguo Testamento, fueron los primeros en considerarse como propios de los cristianos; se popularizaron pronto los nombres de Susana, María, Pedro, Pablo y Juan; y también los nombres de mártires célebres: Inés, Abercio, Cecilia, etc.

4. ALGUNAS INSCRIPCIONES MÁS SIGNIFICATIVAS

Ya hemos traído a colación algunas inscripciones funerarias al tratar de las catacumbas romanas; aquí transcribimos solamente algu-

nas más representativas del estilo de vida y de las creencias de los cristianos primitivos.

a) Epitafio de Abercio (s. III)

Abercio fue obispo de Hierápolis, en el Asia Menor, viajó hasta Roma después de haber visitado muchas iglesias en Oriente; en un lenguaje poético proclama su fe en Jesús, en la Iglesia y en la eucaristía, y atestigua la catolicidad de la Iglesia:

> «Me llamo Abercio. Soy discípulo de un santo pastor, que apacienta sus rebaños de ovejas en la montaña y en el llano, que tiene grandes ojos cuya mirada lo abarca todo. Él es quien me ha enseñado las escrituras dignas de fe. Él es quien me envió a Roma a contemplar la majestad soberana y ver a una reina con vestiduras y con calzado de oro. Vi allí un pueblo marcado con un signo radiante. Vi también la llanura de Siria y todas las ciudades, Nísibe a la otra parte del Éufrates. Por todas partes me encontré con cristianos. Por todas partes la fe fue mi guía. Por todas partes me sirvió de alimento un pez original, muy grande, muy puro, pescado por la virgen santa. Se lo daba sin cesar a comer a sus amigos; posee un vino delicioso que da a beber con el pan. He hecho escribir todo esto yo, Abercio, a la edad de 72 años. Que el hermano que lo comprenda rece por Abercio...».

b) Epitafio de Magnus

Magnus es un niño desconocido a quien su madre dedica un epitafio lleno de ternura, más profundo e intenso que un largo discurso sobre el amor materno:

> «Magnus, niño sin malicia, estás entre pequeños inocentes. Tu vida es feliz, libre de peligro. La Iglesia te acogió cuando te fuiste, maternal y llena de alegría. Oh corazón, deja de gemir, y mis ojos, dejad de llorar» [84].

c) Inscripción del diácono Severo

Se halla en el cementerio de san Calixto, sobre un trozo de una cancela de mármol. En ella se habla del papa Marcelino († 304), que dio orden de componerla (cubículo doble con arcosolios y lucernarios):

> «Por orden del papa Marcelino, este diácono Severo hizo la tranquila morada en paz, en la que custodiar para (Dios) Creador y Juez

[84] Inscripción del siglo v, Museo Lateranense, Roma.

por largo tiempo los queridos miembros en el sueño (de la paz). Severa, amada por sus padres y siervos, entregó el espíritu todavía virgen el 25 de enero; el Señor quiso concederle desde el nacimiento una admirable sabiduría y belleza; su cuerpo sepultado en paz yace aquí hasta que resucite; (Dios) a través de su Santo Espíritu escogió para la eternidad su alma casta, limpia e inviolada, que al final de los tiempos será devuelta al cuerpo adornada de gloria espiritual. Vivió nueve años, once meses y quince días. Así pasó de esta vida terrena».

d) Epitafio del presbítero Teodoro

Epitafio procedente de Ancira (Asia Menor), de principios del siglo IV:

«Aquí descansa el siervo del Señor, Teodoro, sacerdote de los santos y platero. Murió el quince de noviembre».

e) Epitafio del subdiácono Marcelo

«Tumba de Marcelo, subdiácono de la región sexta, concedida para él y para sus sucesores por el bienaventurado papa Juan (560-573), que vivió sesenta y nueve años más o menos, sepultado después del consulado de Basilio, hombre egregio, el día once antes de las calendas de Enero».

f) Inscripciones damasianas

San Dámaso (366-384) compuso más de 70 himnos en honor de los mártires y de algunos personajes célebres:

1. En la cripta de los papas, en la catacumba de San Calixto:

«Aquí descansa reunida una legión de santos; sus venerables sepulcros conservan los cuerpos, mientras el reino de los cielos ha acogido sus almas elegidas. Aquí se hallan los compañeros de Sixto que triunfaron sobre el perseguidor. Aquí está la legión de papas que guarda los altares de Cristo; aquí el obispo que vivió prolongada paz; aquí los santos confesores llegados de Grecia; aquí los jóvenes y los muchachos, los ancianos con sus descendientes que quisieron conservar el candor virginal. Aquí, también yo, Dámaso, lo confieso, hubiera querido ser sepultado, pero tuve el temor de profanar las cenizas de los santos».

2. Elogio del papa Eusebio:

«Dámaso obispo lo hizo. Heraclio prohibió que los lapsos hicieran penitencia; en cambio Eusebio enseñó a aquellos miserables cómo

llorar los propios pecados. El pueblo se escindió en dos partidos mientras crecía la persecución. Sedición, estrago, guerra, discordia, luchas se sucedían. De repente uno y otro son desterrados por la crueldad del tirano, a pesar de que el obispo se había esforzado por mantener íntegros los propósitos de paz. Alegre, por voluntad de Dios, padeció el destierro; en tierras de Sicilia dejó la vida y el mundo. A Eusebio obispo y mártir».

3. Elogio de Santa Inés:

«Se dice que sus santos padres contaron que Inés, cuando la trompeta emitió las lúgubres señales (de la persecución), todavía niña dejó inmediatamente el regazo de la madre y desafió las amenazas y el furor del cruel tirano. Y porque quisieron quemar con las llamas su noble cuerpo, ella venció el inmenso terror con sus débiles fuerzas y, desnuda, soltó su cabellera para cubrir sus miembros, a fin de que ningún ojo mortal viese aquel templo de Dios. Oh venerada por mí, oh cándida, oh sublime ornamento de la virginidad, acoge, te ruego, ínclita mártir, la plegaria de Dámaso».

4. Elogio de su madre Lorenza:

«Aquí Lorenza, madre de Dámaso, depuso sus despojos mortales; vivió cien años menos once; sesenta de ellos los vivió para Dios después de los (santos) votos, y vio en la cuarta generación (el reino que deseó)».

5. INSCRIPCIONES PALEOCRISTIANAS EN ESPAÑA

J. Vives ha catalogado más de 500 inscripciones paleocristianas en España, que van desde la más antigua, el epitafio de Sempronia (362), hasta el siglo VIII[85]. La mayor parte, como en el resto de la cristiandad, son de carácter funerario; y dado el tiempo en que empiezan a abundar, en la segunda mitad del siglo IV, cuando existía una frecuente comunicación con la Iglesia de otras regiones, los formularios son idénticos o muy parecidos a los del resto de la Iglesia. Hay, no obstante, una característica peculiar en las inscripciones paleocristianas españolas, y es que se emplea la *Era hispánica*, que empieza el año 38 antes de Cristo; aparece por primera vez en inscripciones cristianas procedentes de Mérida, en el siglo IV; fue muy usada en la época visigoda no sólo en España, sino también en las regiones de Francia más cercanas a la Península Ibérica, y en el norte de África; estuvo en uso hasta 1180 en Cataluña; 1394 en Aragón; 1358 en Valencia; 1383 en Castilla-León, y 1422 en Portugal.

[85] J. VIVES, *Las inscripciones cristianas de la España romana y visigoda* (Barcelona 1942).

CAPÍTULO VII

EL ARTE CRISTIANO DE LOS «PUEBLOS BÁRBAROS»

BIBLIOGRAFÍA

ALEXANDER, J. J., *Insular Manuscripts: 6th to the 9th Century* (Londres 1978); BANGO, J. G., *Alta Edad Media. De la tradición visigoda al Románico* (Madrid 1989); BARRALT IALTET, X., *L'art Pre-romanic a Catalunya* (Barcelona 1981); BONET CORREA, A., *Arte prerrománico asturiano* (Barcelona 1967); CECCHELLI, C., *I monumenti del Friuli dal secolo IV al XI. Cividale* (Roma 1943); DE LOZOYA, *Historia del Arte hispano* (Barcelona 1931); GÓMEZ MORENO, M., *Iglesias mozárabes* (Madrid 1919); HENRY, F., *La sculture irlandaise pendant les douze premiers siècles de l'ere chretienne*, 2 vols. (París 1933); ID., *L'Art Irlandais* (París 1964); KENDRICK, T. D., *Anglosaxon art* (Londres 1938); PALOL, P. DE, *Arte hispano de la época visigoda* (Barcelona 1968); PIJOAN, J., *Summa Artis*. VIII: *Arte bárbaro y prerrománico* (Madrid 1966). MARQUÉS QUINTANA PRIETO, A., *Peñalba* (León 1953); ID., *Monografía histórica del Bierzo* (Madrid 1956); ROLLÁN ORTIZ, J. F., *La Basílica de Recesvinto (San Juan Bautista, en Baños de Cerrato)* (Palencia 1972); ID., *Iglesias mozárabes leonesas* (León 1976); SCHLUNCK, H., *Arte visigodo*: Ars Hispaniae (Madrid 1947); ID., *Las Cruces de Oviedo. El culto de la Vera Cruz en el Reino asturiano* (Oviedo 1985); SCHLUNCK, H.-BERENGUER, M., *La pintura mural asturiana* (Oviedo 1957); SILVA Y VERASTEGUI, S., *Iconografía del s. X en el Reino de Pamplona-Nájera* (Pamplona 1961); TEMPLE, E., *Anglo-Saxons manuscripts 900-1006* (Londres 1976).

1. LA IGLESIA SE LIBERA DE LA CULTURA ROMANA

Una vez que el cristianismo superó la primera gran crisis de su historia, el desprendimiento del particularismo de la cultura judaica para pasar al universalismo de la cultura grecorromana, ya no había nada que le pudiera impedir convertirse, con el tiempo, en la religión de todos los pueblos que se arracimaban a la sombra de la *felicitas romana*. Es cierto que las persecuciones cruentas del Imperio Romano entorpecieron su marcha ascendente durante doscientos cincuenta años (64-313); sin embargo, nunca la Iglesia lamentó lo más mínimo el número de sus víctimas porque los mártires constituían el mejor tesoro de aquella Iglesia perseguida; y su sangre, como decía Tertuliano, era *semilla de nuevos cristianos*; semilla de una maravillosa fecundidad espiritual e incluso numérica.

Desde que san Pablo dio los primeros pasos por las anchas calzadas romanas después de su conversión, empezó una profunda tarea de inculturación, que conseguirá sus máximos logros después de que el emperador Constantino concediese la libertad a la Iglesia por el Edicto de Milán (313); y apenas setenta años después, el emperador Teodosio proclamó la fe cristiana como religión oficial del Imperio (380): he ahí a aquella humilde *secta de los galileos* sentada en el trono de los césares.

Pero, desde aquel mismo instante, el cristianismo unió en gran manera sus destinos con la causa de la cultura romana, porque en una tan increíble como atrevida concepción teológica de la historia, los cristianos del siglo IV asociaron la idea virgiliana de la *Roma eterna* de la *Eneida: Imperium sine fine dedi*[86] («le concedí un Imperio sin fin») aplicado a César Augusto, con las palabras del ángel a María: *cuius Regni non erit finis* («cuyo Reino no tendrá fin» (Lc 1,35).

Es cierto que la cultura romana parecía cimentada para la eternidad en aquella gigantesca estructura socio-política que era el Imperio Romano. Aquellos cristianos estaban firmemente convencidos de que el Imperio de Augusto, a quien la Sibila había prometido un hijo que tendría un Imperio sin fin, habría de subsistir hasta el final de los tiempos, puesto que había sido santificado por el Hijo de María, sobre cuyos hombros recaía el Reino verdaderamente eterno. Jamás dogma político alguno había tenido unos seguidores más entusiastas que aquellos cristianos romanos de finales siglo IV que, sin embargo, estaban a punto de ser arrollados por las invasiones de los bárbaros.

2. LAS INVASIONES DE LOS PUEBLOS BÁRBAROS[87]

Desde el último tercio del siglo IV se hacían cada día más presentes unas sombras que perturbaban la acostumbrada serenidad de aquellos romanos que en gran número habían sido ya bautizados; ellos seguían pensando, no obstante, que las legiones romanas no permitirían jamás que aquellos *hombres bárbaros que no sabían hablar latín* franquearan las orillas del Rhin y del Danubio; aunque los emperadores romanos hacía tiempo que reclutaban nuevos soldados entre esos pueblos a fin de renovar sus ejércitos, sin darse cuenta de que metían

[86] VIRGILIO, *Eneida*, I, 278.

[87] La denominación de *pueblos bárbaros* que emplea la historiografía latina pone el acento sobre la destrucción de la civilización romana; en cambio, la historiografía germánica, que usa la expresión *emigración de pueblos*, quiere resaltar el pacifismo de estos pueblos dentro de las fronteras del Imperio Romano; quizá la verdad completa esté en el justo medio.

en la propia casa una quinta columna que sería después muy difícil de controlar; al no poder dominar a los bárbaros, Roma quiso asimilarlos permitiendo los matrimonios entre los altos jefes bárbaros con princesas e hijas de la alta alcurnia romana; en realidad, Roma nunca se había cerrado herméticamente al contacto con otros pueblos.

De entre todos los pueblos bárbaros, los visigodos eran los más romanizados; y fueron ellos quienes iniciaron la marcha hacia las fronteras de la parte oriental del Imperio, derrotando al emperador Valente en el año 379; pero fue tan sumamente hábil que, para evitar la invasión de Constantinopla, los encauzó hacia el Occidente. Y así, en el año 412 estaban ya en el sur de las Galias, pasando poco después a la Península Ibérica. Los suevos y los alanos se instalaron en el noroeste de España.

Los vándalos atravesaron el Rhin el último día del año 406; y después de una breve estancia en el sur de España, a donde habían llegado en el año 409, atravesaron el estrecho de Gibraltar y arrasaron el norte de África (429), desde donde pasaron a Italia al mando de Genserico, y saquearon Roma, cuyas puertas les abrió la emperatriz Eudoxia, viuda del emperador Valentinano III, asesinado por el usurpador Petronio Máximo (455); en esta ocasión, el papa san León Magno, a cuyos ruegos había desistido Atila de invadir la capital del imperio (452), no pudo lograr de Genserico nada más que el respeto para la vida de los romanos; los vándalos regresaron al norte de África, donde destruyeron los espléndidos monumentos y demás edificaciones de la época gloriosa de Roma.

En el norte de las Galias se asentaron los francos y los burgundios; y los alamanes en el sur de Alemania. Italia había sido tan duramente castigada por las invasiones de los hunos y de los vándalos que durante los veinte años que siguieron al saqueo de Roma por Genserico (456-476) entró en una profunda conmoción social y política; se sucedieron nada menos que diez emperadores, el último de los cuales fue Rómulo Augústulo[88]; Odoacro, rey de los hérulos, que lo destronó (476), tomó las insignias imperiales y se las envió al emperador de Constantinopla. Así acabó el Imperio Romano de Occidente.

Inmediatamente después de los hérulos entraron en Italia los ostrogodos, capitaneados por Teodorico (471-425), que destronó a Odoacro, y se adueñaron de la Península Itálica. A continuación llegaron los lombardos, a quienes el emperador Justiniano había concedido en el año 526 la Panonia, junto al Mar Negro; fueron llamados en su ayuda por el primer exarca de Rávena, Narsés, que había sido

[88] El nombre del último emperador romano, del mismo nombre que uno de los hermanos gemelos que habían fundado Roma en el lejano 753, es muy expresivo de la situación del Imperio; sus súbditos ya no le concedían el trato de Augusto, sino «Augústulo».

destituido violentamente; ocuparon rápidamente el norte de Italia y se extendieron por varias regiones hacia el sur, respetando el exarcado de Rávena y el ducado romano, es decir, el territorio que circunda la ciudad de Roma.

Desde el año 429, fecha en que las legiones romanas abandonaran las Islas Británicas, se apoderaron del territorio los sajones procedentes de las orillas del Mar del Norte, presionando a los antiguos bretones, que se replegaron hacia el suroeste de Inglaterra, de donde pasaron al continente estableciéndose en la Península Marmórica, que después recibió el nombre de Bretaña Francesa.

De este modo, todo el Imperio Romano de Occidente, a excepción del exarcado de Rávena, el ducado de Roma y la Magna Grecia (sur de Italia), había caído en manos de los pueblos bárbaros.

3. EL CRISTIANISMO OCCIDENTAL DESPUÉS DE LAS INVASIONES

El cuadro religioso de Occidente también experimentó una profunda alteración porque los visigodos, los ostrogodos y los lombardos habían abrazado el arrianismo que les había sido predicado por el obispo Ulfilas después del Concilio de Nicea (325); el resto de los pueblos germánicos eran paganos, aunque se convertirán poco a poco al cristianismo católico.

En los nuevos reinos como España e Italia, donde los católicos tenían que convivir con los arrianos, se suscitaron numerosos y graves conflictos entre los seguidores de una y otra confesión; y esto se manifestará de muy variadas maneras en la expresión artística hasta que se verifique la unión de todos en la fe de la Iglesia católica. En España tuvo lugar esta unión en el Concilio III de Toledo (589) por obra del rey Recaredo, a quien había convertido a la fe católica san Leandro de Sevilla; y en Italia fue la reina Teodolinda quien más luchó por la unificación, pero fue el rey Grimoald quien en el año 671 la implantó por decreto.

Pero ¿cuál fue la actitud que los romanos ya cristianizados adoptaron frente a los bárbaros? Pues la misma que habían adoptado los primeros cristianos frente a los pueblos gentiles; del mismo modo que los cristianos de raza y de religión judaicas habían pretendido que los gentiles se revistieran el *ropaje cultural judío* antes de ser admitidos a la Iglesia, así ahora los romanos ya bautizados pretendían, a su vez, que los bárbaros se cubrieran primero con la cultura romana, y después se les abrirían las puertas del bautismo; no concebían que alguien pudiera ser *cristiano* y *bárbaro* al mismo tiempo; si esto llegara a ocurrir alguna vez sería porque el Imperio Romano habría dejado de existir; lo cual sería tanto como afirmar que había llegado el fin del mundo.


Iona
Lindisfarne
Yarrow
Whitby
Bangor
Kells
Durrow
Bangor
Canterbury
Paris
Tours
Poitiers
Luxeuil
St. Gall
Cividale
Grado
Parenzo
Bobbio
Pula
Zara
Ravenna
Salona
Rome
Sta. Combe
Quintanilla
de las Viñas
Balsemao
Idanha-a-Velha
Recópolis
Toledo
S.P. de
la Mata
Arisgotas
Alcalá de
los Gazules


Gelati
Zromi
Tokar
Ereru
Talin
Trebizonda
Dvin
Achtamar
Nicea
Smyrna
Efeso
Kiti
Sakkara

San Jerónimo, cuando se enteró de la caída de Roma en manos del rey visigodo Alarico (410), sumergido como estaba en el estudio de la Sagrada Escritura en su cueva de Belén, prorrumpió en lastimeros sollozos porque habían llegado ya los tiempos finales profetizados por Ezequiel:

> «Mi voz se apaga. Los sollozos ahogan mis palabras. Arde la ilustre cabeza del Imperio... Hoy quise ponerme a estudiar a Ezequiel, pero en el momento de empezar a dictar, pensé en la catástrofe de Occidente, y tuve que enmudecer, pues sentí que había llegado el tiempo de las lágrimas»[89].

De ahí que no sea de extrañar que de su pluma salieran expresiones tan duras como éstas contra los invasores: «Los hunos no son hombres, sino bestias»[90]; y unos años antes, el gran poeta cristiano español dirigía a los bárbaros palabras tan escasamente cristianas como éstas:

> «Tanta distancia existe entre los romanos y los bárbaros como entre los cuadrúpedos y los bípedos o entre los mudos y los que hablan; tanta como entre quienes cumplen los mandamientos de Dios y los que practican estúpidos cultos»[91].

Las mentes cristianas más lúcidas de aquel momento, sin embargo, como san Agustín y su discípulo Orosio, se percataron muy pronto de que la mano amorosa de la providencia de Dios debía de estar en medio de aquella gran tribulación; de hecho, la Iglesia poco a poco, y a través de grandes sufrimientos por la devastación de muchas comunidades cristianas, fue capaz de superar aquella crisis. Los hombres más representativos de la Iglesia de entonces dirigieron una mirada benevolente sobre aquel impresionante movimiento de hombres, y terminaron volcando enteramente su corazón sobre aquel nuevo mundo no cristiano que podía ser ganado para el Evangelio.

Si hubiera que poner una fecha para señalar la línea divisoria que separaba al mundo antiguo del nuevo mundo que se presentaba tan desconcertante, habría que elegir la navidad del año 496, cuando Clodoveo, rey de los francos, fue conducido a la pila bautismal por san Remigio, obispo de Poitiers; y detrás del rey fue todo su pueblo. La época que se abrió con las invasiones de los pueblos germánicos, y la subsiguiente formación de las nuevas nacionalidades y Estados europeos, supuso sin duda alguna para la Iglesia el comienzo de una hermosa aventura: ganar para Cristo a todos aquellos hombres, todavía infantiles, jóvenes, fácilmente moldeables en manos de unos papas y de unos obispos ya ansiosos por emprender la tarea.

[89] SAN JERÓNIMO, *Epist.* 126, 2.
[90] SAN JERÓNIMO, *Epist.* 77, 8.
[91] PRUDENCIO, *Contra Symmacum*, II, 816-819.

Empezó entonces la gloriosa epopeya de la inmersión de la fe cristiana en la cultura de aquellos pueblos; y a esta misión se dedicó la Iglesia a través de unas obras de larga, de larguísima paciencia que duró más de seiscientos años.

4. CUANDO LAS TINIEBLAS INVADIERON EUROPA

Después de las invasiones, las ciudades que antiguamente habían sido centros eminentemente abiertos a todos los vientos culturales de las distinta regiones del Imperio se encerraron dentro de un recinto apresuradamente construido ante el gran pavor imperante frente a aquellos huéspedes indeseables; las clases altas se retiraron de las ciudades hacia las fuentes naturales de abastecimiento; en esta nueva situación, en contraposición a la anterior, en la que todo se importaba de las más apartadas latitudes del Imperio porque el oro y la plata circulaban en abundancia, los refinados y ya decadentes romanos tuvieron que contentarse con los productos agrícolas que sus numerosos esclavos cultivaban en sus explotaciones agrícolas y ganaderas. Sin embargo, esta vida campestre encontró un eco favorable en la correspondencia epistolar, casi el único género literario que se cultivó entonces, y en los escasos mosaicos de la época que aún subsisten.

Los colegios urbanos de artesanos y comerciantes, acosados hasta lo indecible por el fisco imperial, perdieron sus clientes. De este modo se pasó de una civilización urbana a una civilización rural, que será la tónica dominante durante toda la Edad Media.

En consecuencia, el arte y el pensamiento se cultivaron en muy escasa medida; los talleres donde se esculpían los sarcófagos y otras obras de arte cayeron en la mayor postración por falta de clientes. Frente al arte helenístico dominante en la época de mayor esplendor del Imperio, cuya presencia se seguía manifestando todavía en los sarcófagos cristianos del siglo IV, ahora las figuras pierden el mórbido modelado de rostros, cabellos y ropajes, para convertirse en esculturas rústicas, trabajadas sin la sensibilidad ni la técnica anteriores.

Una de las consecuencias más inmediatas de la presencia de estos pueblos dentro de las antiguas fronteras del Imperio Romano de Occidente fue la desaparición de los monumentos romanos, de las escuelas, de los colegios artesanos y de muchas comunidades cristianas.

Por otra parte, se puede afirmar que, a medida que avanzaban las invasiones, también crecía la decadencia de las costumbres: los invasores adquirieron muy pronto los vicios de la decadente sociedad romana, y los aumentaron; la decadencia de la fe, que se manifestó principalmente en el incremento de la superstición, se generalizó entre el pueblo sencillo, porque aquellos hombres recién bautizados mantenían muy arraigadas aún sus antiguas prácticas religiosas que quisie-

ron cohonestar con su nueva fe cristiana; y la decadencia de la cultura tuvo su mejor expresión en la jerga en que se convirtió la lengua latina; siglos después de esa disgregación del latín nacerán las lenguas romances, pero, mientras tanto, lo que se hablaba en las antiguas regiones del Imperio Romano de Occidente era realmente una jerga ininteligible.

5. UNA MANERA NUEVA DE EXPRESAR LA FE A TRAVÉS DEL ARTE

En medio de esas generalizadas tinieblas, que afectaron a cada individuo en particular y a toda la sociedad en general, emergió la acción educadora de la Iglesia, que fue capaz de transformar esas nuevas sociedades nacidas de las invasiones. Estos hombres renovados por el bautismo empezaron a expresar sus nuevas creencias religiosas en nuevas manifestaciones artísticas, las cuales, sin embargo, eran deudoras de sus formas artísticas tradicionales. Era un nuevo arte cristiano que daba sus primeros balbuceos, que tardó mucho tiempo en ser apreciado por quienes se decían hombres cultos.

Fueron los humanistas del siglo XV quienes, en una presuntuosa autovaloración cultural, inventaron el nombre y el concepto de Edad Media: el primero que advirtió una unidad especial para el tiempo que va desde el siglo V hasta el siglo XV fue Flavio Biondo; sin embargo, no fue él quien introdujo esa terminología, sino Cristóbal Keller (1634-1707) al dividir la historia en tres partes: historia antigua, historia del medievo e historia nueva. Fueron también los humanistas quienes valoraron negativamente la cultura de esa época porque creyeron, erróneamente sin duda, que habían sido unos siglos en los que el latín clásico había desaparecido del todo; ignoraban que el latín había tenido durante la Edad Media dos grandes momentos de resurgimiento: la época carolingia y el siglo XII.

Los humanistas no fueron capaces de descubrir valor alguno ni en el románico ni menos aún en el gótico, pues pensaban que en las tumbas góticas había desaparecido por completo la cultura clásica; después, los historiadores protestantes consideraron la Edad Media como un tiempo de corrupción del mensaje cristiano hasta que Lutero lo renovó en el siglo XVI; y, finalmente, los racionalistas de la Ilustración consideraron la Edad Media como un tiempo de tinieblas en el que la razón había brillado por su ausencia hasta que aparecieron ellos en el horizonte de la cultura europea. Solamente con los románticos del siglo XIX, especialmente por obra de los hermanos Schlegel y de Novalis, se inició un camino de valoración de la cultura medieval, hasta el extremo de entusiasmarse tanto con ella como ideal social, político y religioso, que llegaron a exaltar la cultura medieval por

encima de la cultura de Grecia y de Roma. A partir del siglo XIX, la historiografía ha sabido desvelar los múltiples aspectos de la «enorme y delicada Edad Media»[92].

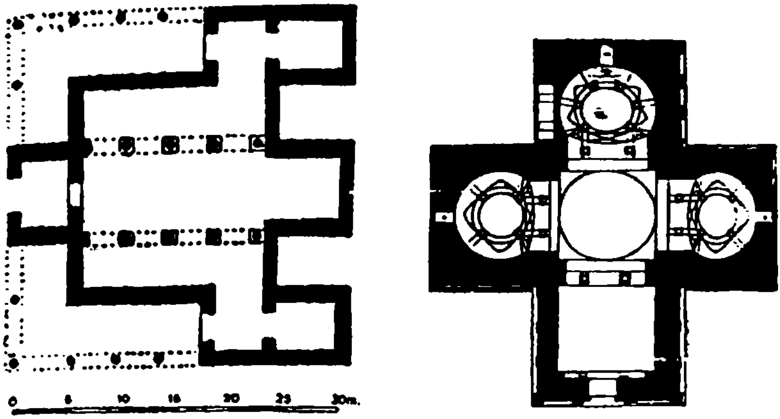
La idea fundamental que caracteriza la realidad medieval es el encuentro de la Iglesia con los pueblos bárbaros; la Iglesia tenía amplias posibilidades para formar a estos hombres nuevos a su imagen y semejanza. Desde esta perspectiva, el concepto de Edad Media es exclusivo de la historia de la Iglesia latina, porque la Iglesia oriental no tuvo frente a sí durante aquellos siglos a unos interlocutores que la obligaran a situarse en una actitud nueva frente al mundo; la cultura bizantina y la Iglesia que la encarnaba perduraron sin mutaciones fundamentales desde que Odoacro conquistó Rávena (476) y devolvió al emperador de Bizancio las insignias imperiales, hasta que Constantinopla cayó en manos de los turcos (1453).

En cambio, en las diferentes regiones del Imperio Romano de Occidente, la evolución del arte paleocristiano y la Iglesia que lo encarnaba experimentaron el influjo de los pueblos invasores una vez bautizados. El estilo artístico de la Roma constantiniana se vio reiteradamente oscurecido por las continuas invasiones y los consiguientes saqueos y destrucciones; pero la antigua capital del Imperio renació, una y otra vez, de sus cenizas; la restauración de los antiguos monumentos cristianos se llevó a cabo casi siempre por artistas bizantinos que dejaron sus huellas especialmente en los mosaicos que decoran las basílicas romanas: Santa Inés, donde la santa titular aparece ataviada como emperatriz bizantina; San Lorenzo Extramuros; Santos Cosme y Damián, y de un modo muy peculiar en el pantocrátor de la basílica de San Juan de Letrán; también se advierte la presencia de artistas bizantinos en las escasas obras decorativas que se realizaron en las catacumbas romanas durante el siglo VII.

6. EL ARTE CRISTIANO VISIGODO

Las circunstancias históricas en que se encuadró la presencia de los visigodos en España no pudo menos de influir en sus expresiones artísticas. Durante los primeros cien años (409-511), los visigodos tuvieron que disputar la hegemonía a los suevos; después, durante doscientos años exactamente (511-711), como reino único en la Península Ibérica, hasta la invasión de los musulmanes (711), consiguieron levantarse a unas cotas políticas, sociales, culturales y religiosas muy por encima de las que alcanzaron todos los demás pueblos que habían penetrado en las antiguas fronteras del Imperio Romano de

[92] R. GARCÍA VILLOSLADA, *Historia de la Iglesia católica* II (BAC, Madrid 1958) 26.



Plantas de las basílicas de San Juan de Baños y de San Fructuoso de Montelios.

Occidente. Esta ascensión cultural de los visigodos en la Península Ibérica se debió sin duda a que eran el pueblo más romanizado de todos los pueblos invasores. Establecieron la capital del reino primero en Barcelona, después en Mérida y finalmente en Toledo (544).

La Iglesia católica también tuvo que competir con decisión contra el arrianismo para conseguir la hegemonía religiosa; destacaron muchos obispos, entre los cuales tuvieron un puesto muy relevante: Masona de Mérida, un hombre admirado por todos, católicos y arrianos, porque su caridad no tenía límites de raza ni de religión; fue un gran impulsor del monacato hispano; de nada sirvió que Leovigildo, que había querido fundamentar su programa político-religioso sobre la base del arrianismo, nombrase obispo arriano de Mérida a Sunna, personaje realmente destacado en la sociedad de su tiempo, para que compitiese con el obispo católico Masona. Por orden del rey disputaron ambos obispos públicamente con la condición de que la sede episcopal emeritense sería para el vencedor; y fue tan evidente la derrota que Masona le infligió a Sunna, que los jueces designados por el propio Leovigildo, tuvieron que declarar triunfador al obispo católico. La otra gran personalidad del episcopado español de aquel tiempo fue san Leandro de Sevilla, hermano de san Isidoro, que le sucederá en la sede hispalense; él fue el gran promotor de la unidad católica de España que fue promulgada por Recaredo en el III Concilio Nacional de Toledo (389).

Durante más de cien años estuvo la Iglesia española a la cabeza de toda la Iglesia occidental; dos grandes lumbreras hubo entonces en España: san Isidoro de Sevilla († 636) y san Fructuoso († 667); de ellos escribió san Valerio:

«Dios colocó en aquellos tiempos, en el cielo de España, dos fulgurantes estrellas: al venerable san Isidoro, obispo de Sevilla, y al bienaventurado Fructuoso, limpio y justo desde su niñez. El primero con el torrente de su oratoria, con la elegancia de su pluma, con su dialéctica irresistible, expuso y defendió los dogmas de la fe católica que España había recibido de la primera cátedra de la Iglesia universal, la sede de Roma. El segundo, abrasado en el fuego del Espíritu, consagrado con los santos compromisos de los consejos evangélicos, ejercitado en las virtudes, brilló tanto en el camino de los perfectos, que llegó a igualar los méritos y ejemplos de los antiguos Padres de la Tebaida. Isidoro, maestro de la vida activa, fue el pedagogo de toda la Hispania. Fructuoso, entregado a la vida contemplativa, encendió los corazones con la ardiente llama del suyo. Uno adoctrinó a las muchedumbres con los libros que escribía, después de un majestuoso vuelo en las regiones de la Sabiduría; el otro, esplendente dechado de toda virtud, nos dejó el ejemplo acabado del alma consagrada»[93].

Los visigodos pagaron naturalmente su tributo a los estilos artísticos ya existentes en España antes de su llegada; estilos que, a su vez, habían bebido en fuentes ajenas: Roma, norte de África y Bizancio; pero ellos, a medida que pase el tiempo, dejarán marcada también su propia huella no sólo en las artes menores, especialmente en la orfebrería, sino también en las artes mayores: arquitectura, escultura y en el arte de los mosaicos más que en la pintura.

a) Arquitectura cristiana visigoda

Los templos visigodos mejor conservados, que han llegado hasta hoy, están situados fuera de las grandes ciudades y apartados de las grandes rutas que cruzaban la Península Ibérica; de este modo pudieron mantenerse al abrigo de la destrucción después de la primera invasión musulmana (711) y de las sucesivas correrías de devastación que más tarde emprenderían los musulmanes, especialmente en tiempos de Almanzor, en las postrimerías del siglo x, que llegó hasta Santiago de Compostela incendiando y destruyendo todos los templos cristianos que encontraba a su paso.

Los edificios sagrados visigodos tienen algunas características que los definen: *a)* el ábside rectangular en el interior y en el exterior, aunque hay algún templo con dos ábsides contrapuestos, sin duda de influencia norteafricana, como el de San Pedro de Alcántara; *b)* el cancel que separa la cabecera o presbiterio del resto del templo; *c)* dos cámaras laterales paralelas al ábside, también rectangulares; *d)* porche

[93] San Valerio, *Vita Fructuosi*, 1; PL 87, 457.

o atrio a los pies; *e)* la planta, unas veces es basilical tradicional, y otras cruciforme latina o griega; cuando es cruciforme griega, está inscrita en un rectángulo, cuyos cuatro espacios sobrantes están dedicados a sacristías los dos de la cabecera, y a dependencias de los clérigos las dos de los pies.

El modelo más perfecto de planta basilical tradicional es la iglesia de San Juan de Baños (Palencia): de tres naves con arcos de herradura, consagrada en el año 663; el modelo más perfecto de planta cruciforme griega es la iglesia de Santa Comba de Bandes (Orense); en esta iglesia se inspiraron los constructores de San Pedro de la Nave (Zamora); San Fructuoso de Montelios tiene un estilo más parecido al de las iglesias bizantinas, pues, además de la planta de cruz griega, tiene también cúpulas.

Otros ejemplares de importancia son la cripta de San Antolín en la catedral de Palencia, San Pedro de la Mata (Toledo), Quintanilla de las Viñas (Burgos); y quedan muchos otros testimonios del gran florecimiento de la Iglesia visigoda en las principales ciudades como Toledo, Mérida, Córdoba, Tarragona y Sevilla.

b) Escultura cristiana visigoda

La escultura cristiana visigoda no alcanzó nunca, ni de lejos, los altos vuelos de la escultura paleocristiana, pues se limitó más bien a funciones decorativas de los templos: relieves de hojas, cruces, racimos, algunas escenas evangélicas, como las de las pilastras de San Salvador de Toledo; tienen una mayor importancia los capiteles en las iglesias de San Pedro de la Nave (Zamora) y de Quintanilla de las Viñas (Burgos) en los que aparecen escenas evangélicas y de animales; pero, en general, abundan más los capiteles con motivos geométricos, posiblemente con una lejana influencia ravenatense; hay también algunos ejemplares de sarcófagos visigodos, como los que se conservan en Briviesca (Burgos), Santa Cruz de Écija (Sevilla) y Poza de la Sal (Alcaudete-Jaén), los cuales conservan la tradición paleocristiana anterior de España.

Los visigodos no cultivaron especialmente la escultura decorativa en pequeños objetos de marfil que tanto abunda en Italia y en Francia; tampoco se cultivó especialmente el arte de los códices miniados, aunque se conserva un ejemplar excepcional: el *Pentateuco de Ashburham*, que fue realizado sin duda en el sur de España, pero que perteneció desde muy antiguo a la catedral de Tours, de donde desapareció y fue a parar a las manos de Mr. Ashburham, de quien recibió el nombre; actualmente está en la Biblioteca Nacional de París; le faltan muchos folios; tiene 432 folios de 37 x 32 cm., con 24 miniaturas de página entera.

Los visigodos sobresalieron por encima de los demás pueblos invasores en el arte de la orfebrería; existen piezas únicas, de una belleza y de una riqueza extraordinarias, como las coronas, cruces votivas y fíbulas de los tesoros hallados en Guarrazar (Toledo) y en Torredonjimeno (Alcaudete-Jaén).

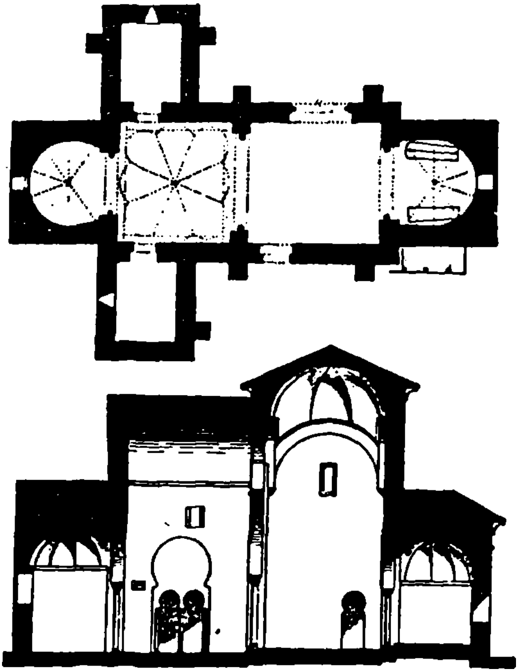
7. EL ARTE ASTURIANO

Después de la invasión musulmana (711), buena parte de los visigodos más identificados con su propia idiosincrasia que no quisieron someterse a la dominación islámica emigraron hacia el norte de la península; durante algún tiempo, los visigodos refugiados en Asturias estuvieron en evidente peligro de extinción; y precisamente por esto acentuaron todavía más su carácter germánico, aunque ya no podían prescindir de la cultura romana que habían asimilado al contacto con la antigua población completamente romanizada. Y esto se manifestó en unas expresiones artísticas con rasgos propios siempre dentro del eclecticismo romano-visigodo; es lo que se suele llamar *arte asturiano*, denominación más apropiada que la de *prerrománico asturiano*, porque sus características son más bien una continuación de la tradición romano-visigoda, y no tanto una anticipación de lo que será algún tiempo después el románico en toda Europa. El arte asturiano tuvo su centro principal en Oviedo, capital del reino de Asturias.

Las novedades más acusadas del arte asturiano, en comparación con el arte visigodo propiamente dicho, son el empleo de mampostería en vez del típico sillar visigodo; el arco de medio punto en el que se usa el ladrillo más que la piedra, en sustitución del arco de herradura, aunque éste no desaparece del todo. Las iglesias más importantes son de tres naves con porche y tres ábsides; esta característica absidial sólo se da en España; la techumbre es de madera menos en los ábsides.

Durante su reinado, Alfonso II el Casto (791-842) edificó un buen número de iglesias en Oviedo y sus alrededores, entre las que cabe destacar la catedral, la Cámara Santa o capilla de Santa Leocadia, adherida a la catedral, San Tirso y, sobre todo, San Julián de los Prados; de todas ellas solamente se conserva en su estado casi original San Julián de los Prados, popularmente conocido como *Santullano*, construida entre los años 812 y 843; tiene tres naves con sus correspondientes ábsides y una amplia nave transversal que es incluso más alta que la nave central; y la Cámara Santa, que ha tenido que ser reconstruida parcialmente varias veces, la última en 1934.

Al reinado de Ramiro I (843-850) pertenecen Santa María del Naranco, que originariamente no era sino el aula principal del palacio de Ramiro I, posteriormente convertida en iglesia, aunque en la actualidad



Planta y alzado de la iglesia de Santiago de Peñalba (León).

ha vuelto a su estado primigenio; la pequeña iglesia de San Miguel de Lillo (10,50 x 15,85 m.), que está a un tiro de piedra de Santa María del Naranco, ambas en la falda del monte del mismo nombre, y Santa Cristina de Lena, entre Pola de Lena y Campomanes.

Al reinado de Alfonso III (863-910) pertenece San Salvador de Valdediós (Villaviciosa), que fue fundada en el año 893, según reza una inscripción original; esta iglesia parece que preanuncia alguna de las características de la arquitectura mozárabe que, algunos decenios después, llevarán al norte de la península algunos cristianos mozárabes emigrados de Andalucía.

Quedan muy escasas muestras de la pintura del arte asturiano; apenas los frescos de San Julián de los Prados; abundan en cambio las muestras escultóricas, sobre todo en capiteles. Y, en perfecta continuidad con la espléndida tradición del arte de la orfebrería, existen algunas obras de gran importancia, como la Cruz de los Ángeles, que fue donada por Alfonso II en el año 808 a la Cámara Santa; la cruz que Alfonso III regaló a la Iglesia de Santiago de Compostela en el año 874, cuyo paradero se desconoce desde principios del siglo XX; y la

Cruz de la Victoria, labrada en el año 908 para relicario y cruz procesional; el propio Alfonso III y su esposa Doña Jimena regalaron a la catedral de Astorga una cruz semejante a la Cruz de la Victoria. También es una espléndida muestra de la orfebrería asturiana la Caja de Ágatas de la catedral de Oviedo, realizada en el año 911; y un poco posterior es la Cruz de Santiago de Peñalba (Bierzo), regalada por Ramiro II (940), «en honor de Santiago», a la iglesia del monasterio del mismo nombre.

8. ALGUNAS MUESTRAS DEL ARTE CRISTIANO DE LOS DEMÁS PUEBLOS INVASORES

La dinastía *merovingia*, que tiene su origen en Clodoveo, desarrolló una intensa actividad constructora; su monumento más representativo es la iglesia levantada sobre la tumba de san Martín de Tours por el obispo Perpetuo; y sobre ella edificó después el historiador Gregorio de Tours la iglesia a la que acudirán riadas de peregrinos a venerar al fundador del monacato francés. El gran poeta Fortunato describió algunas de las características de las iglesias merovingias: planta basilical romana, con nave transversal generalmente; iban precedidas de un pórtico; una verja separaba el lugar del clero o presbiterio del lugar de los fieles; estaban decoradas con frescos o con mosaicos; pero no

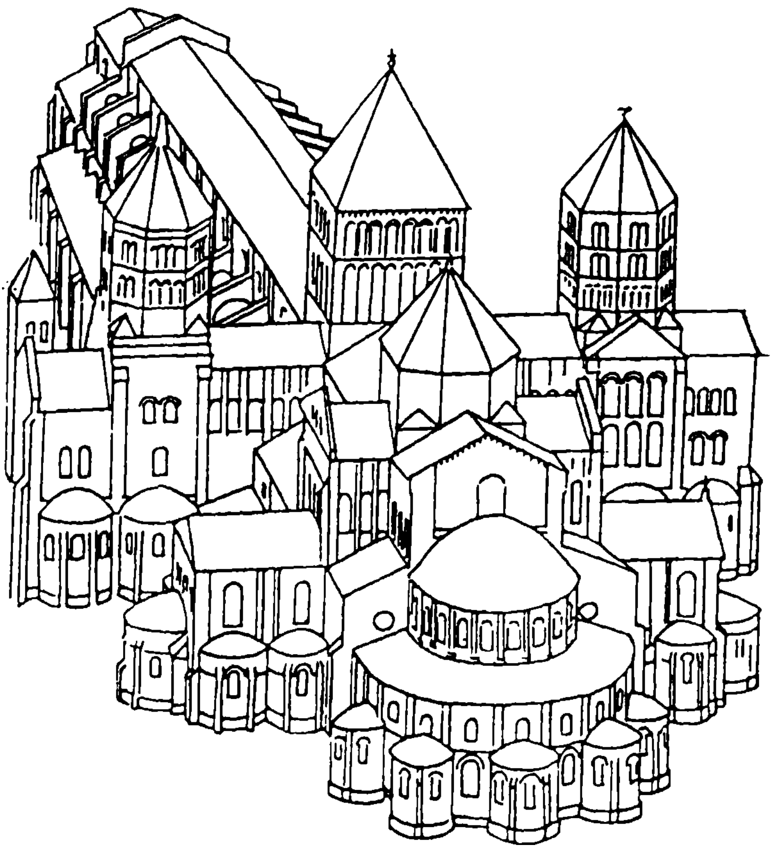


Baptisterio de San Juan Bautista (Poitiers).

se pueden trazar sus peculiaridades porque no ha quedado nada de estas obras a causa de las invasiones, primero de los musulmanes y después de los normandos.

Se construyeron también amplios baptisterios; el más célebre, que todavía se conserva en buena parte, es el de San Juan de Poitiers, cuya estructura es fundamentalmente constantiniana, pero tenía algunas salas que servían para la catequesis de los candidatos al bautismo; este baptisterio, cuando en el siglo VII se tornó obsoleta en la Iglesia latina la praxis bautismal por inmersión, fue convertido en iglesia.

En la dinastía merovingia se cultivó la escultura, especialmente en sarcófagos, entre los cuales existe una verdadera joya: el sarcófago del obispo Agilberto, que tiene una representación de Cristo-Juez rodeado



Basílica de Cluny.

de varios fieles a los que parece que está examinando acerca del libro de la Ley evangélica que tiene en las manos.

Entre los lombardos, invasores del norte de Italia, sobresalió la reina Teodolinda, que construyó en Monza, capital de su reino, una iglesia junto a su palacio; pero de esta iglesia, como de las demás que se construyeron por aquel tiempo, no queda nada más que algún mínimo vestigio; la obra más meritoria, artísticamente considerada, es el edículo de la pila bautismal del baptisterio edificado por el obispo Calixto, que se conserva en el Museo de Cividale de Friul.

De las cristiandades de Irlanda e Inglaterra, tan importantes en los siglos VII y VIII respectivamente, poco es lo que se conserva, sobre todo de Irlanda, porque sus construcciones eran de un material que se convertía fácilmente en pasto de las llamas; únicamente han llegado hasta nuestros días algunas torres cilíndricas de piedra, cuya función no se conoce muy bien, posiblemente eran torres vigías. Abundan las cruces y estelas que se pueden fechar en el siglo VIII, en las que se observa la supervivencia de elementos celtas y germanos mezclados con símbolos cristianos; es célebre la Cruz de Rutwell.

Los irlandeses e ingleses sobresalieron en el arte de la miniatura: el *Evangeliario de Durham*, compuesto en torno al año 650; después de la llegada del legado pontificio, Teodoro de Tarso, a finales del siglo VII, se advierte la influencia del arte bizantino en el *Libro de Lindisfarne*, compuesto en el año 698. La obra cumbre de la miniatura inglesa es sin duda el *Libro de Kells*, realizado a finales del siglo VIII o a principios del siglo IX por monjes huidos del célebre monasterio de Iona.

CAPÍTULO VIII

DEL ARTE PALEOCRISTIANO AL ARTE MEDIEVAL

BIBLIOGRAFÍA

BANGO, I., *El arte de la Alta Edad Media* (Madrid 1989); CORZO, R., *Historia del arte visigodo y prerrománico* (Madrid 1989); DURLIAT, M., *Introducción al arte medieval en Occidente* (Madrid 1988); HAUSER, A., *Historia social de la Literatura y del Arte* I (Madrid 1969); LOJENDIO, L. M.-RODRÍGUEZ, A., *La España románica* (Madrid 1978); NIRTH, J., *L'image médiévale. Naissance et développement* (París 1989); STIERLIN, H., *Los Beatos de Liébana y el Arte Medieval* (Madrid 1983); VERZONE, P., *L'art du Haut Moyen Âge en Occident. De Byzance à Charlemagne* (París 1976); VINAYO GONZÁLEZ, A., *San Isidoro de León. Pintura románica del Panteón de los Reyes* (León 1993); YARZA, J., *El arte gótico* (Madrid 1991).

1. SIGNIFICADO DEL ARTE PALEOCRISTIANO

En el momento en que la civilización antigua daba los primeros síntomas de agotamiento, hizo su aparición en la cuenca del Mediterráneo una nueva concepción de Dios, del hombre, de la sociedad y del mundo material. Era una concepción verdaderamente nueva, original, a la que ningún hombre hubiera podido llegar a través de un desarrollo meramente horizontal de todas sus potencialidades humanas.

La concepción cristiana de Dios, del hombre y del universo material salió al encuentro del hombre en la persona de Jesús de Nazaret; fue la incidencia vertical de la nueva vida que Cristo, Hijo de Dios y hombre a la vez, no solamente prometió, sino que efectivamente concedió a la humanidad toda.

El cristianismo se incrustó en la línea del desarrollo normal de las culturas en marcha, provocando un impacto que tendría enormes consecuencias en la cultura y en una de sus manifestaciones concretas que es el arte; la doctrina de Cristo no es por sí misma una cultura ni una manera de entender el arte.

Por eso mismo, cuando el cristianismo atraviese las fronteras culturales del mundo judaico y se sumerja en el mundo grecorromano, el arte en cuanto tal le va interesar muy poco. Lo que realmente interesaba a los heraldos del Evangelio, eran las realidades del más allá, abiertas por Cristo a través de su muerte y resurrección; pero

simultáneamente engarzadas con las realidades del mundo presente iluminadas por el misterio de la encarnación.

La nueva doctrina aportada al mundo por Cristo afecta al hombre en su totalidad desde su más íntima raíz hasta sus circunstancias más exteriores, una de las cuales será la expresión artística que todo hombre lleva, de un modo o de otro, dentro de sí.

Por eso mismo, aunque el arte cristiano más primitivo parezca tener «una voluntad artística anticlásica» por su desprendimiento del mundo ambiental grecorromano en que se desarrolló al principio, sin embargo, el arte paleocristiano dependió enteramente de las formas tardías del arte helenístico-romano que dominaban la cuenca del *Mare Nostrum*. Sin duda, se equivocan quienes pretenden ver en el arte paleocristiano algunas formas artísticas dimanantes de la esencia misma de la fe cristiana.

Los cristianos de los primeros siglos vivían inmersos en aquella cultura etrusca, anterior a la misma expansión de Roma, y en aquella cultura helenística que el Imperio Romano, en sus sucesivas conquistas de la parte oriental del Mediterráneo, se apropió, y por la que, siendo conquistador invencible por medio de las armas, se dejó él mismo conquistar.

Sin embargo, el arte paleocristiano que se sirve de la memoria histórica, cultural e incluso religiosa de Roma acabará por reconducir los temas iconográficos propios de ese ámbito cultural hacia los principios doctrinales del Evangelio.

Y así, no es de extrañar que en el arte paleocristiano se hallen ciertos temas paganos a los que se les inocula una idea espiritual nueva; así como Orfeo, por ejemplo, atraía con su flauta las fieras hacia sí, también Jesús, revestido del ropaje de Orfeo, atraerá a los hombres hacia sí con la música de su doctrina celestial.

Es el grave problema de la inculturación del mensaje de Cristo en las culturas propias de los hombres que son alcanzados por él. Los primeros cristianos se apropiaron y reinterpretaron, desde su condición de tales, la cultura en la que ellos mismos vivían inmersos.

Fue la primera experiencia de inculturación del cristianismo después de que se desprendió de la cultura judía en que había nacido y que para los primeros cristianos judíos había sido algo connatural; pero no sería la última, porque los discípulos de Jesús no hicieron nada más que seguir literalmente el mandato que les había dado poco antes de ascender al cielo: «Id por todo el mundo anunciando el Evangelio y bautizándolos en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo»; lo cual implica anunciar el Evangelio en un lenguaje cultural que pueda ser comprendido por aquellos a quienes se anuncia.

2. SIGNIFICADO PARTICULAR DEL ARTE BIZANTINO

El arte bizantino tiene un significado especial dentro de su común inicial historia paleocristiana porque la Iglesia oriental no experimentó la profunda conmoción que para la Iglesia occidental supuso el encuentro con los pueblos bárbaros: ni la Iglesia en cuanto tal experimentó ninguna transformación, ni la cultura bizantina fue destruida; como tampoco su organización política, económica y social.

La estrecha unión entre el poder político absoluto del emperador bizantino y el poder espiritual no menos absoluto de la Iglesia oriental tornaron posible el hecho de que el arte imperial fuese sinónimo de arte cristiano por antonomasia. El arte bizantino fue la expresión máxima del absolutismo político y del absolutismo espiritual.

Los historiadores del arte han visto en el principio de frontalidad de los mosaicos bizantinos la expresión artística por excelencia del absolutismo político y eclesiástico, con un fuerte paralelismo con el principio de frontalidad de las pinturas y de los relieves del arte egipcio de los faraones.

Este mismo autoritarismo se quiso hacer pasar de la tierra al cielo: Cristo es el emperador, el rey que lo preside y lo juzga todo desde el ábside de las basílicas; la Virgen María es la reina, la emperatriz que participa en todo del poder absoluto de Cristo; y los santos, empezando por los apóstoles, los mártires, las vírgenes y los santos patronos de las iglesias, que generalmente eran los obispos fundadores de aquella comunidad cristiana, hacían las veces de los altos dignatarios de la corte imperial. Esta ideología alcanzó su máxima expresión en los mosaicos de la basílica ravenatense de San Vital.

Por otra parte, el arte bizantino no sólo fue expresión de la grandeza objetiva y absoluta, es decir, de la realidad aplastante de lo que procede del *más allá*, pues cuando en su máximo apogeo, a principios del siglo VIII, el *iconoclasmo*, la querella de las imágenes, demostró que en medio de la rigidez y el formalismo artístico bizantino subyacía un sentido del mundo y de Dios sin el cual no se entiende nada de las formas bizantinas.

A partir del iconoclasmo, la imagen bizantina se tornó tan sagrada, tan íntima para sus adoradores, que ya nunca se podrá cambiar su estructura fundamental; no se podía modificar absolutamente nada; y esta ideología fue la causa de que el arte bizantino diese, a finales del siglo VII y principios del VIII, un frenazo que cortó radicalmente los primeros síntomas de una cierta evolución hacia el incipiente realismo que ya se advertía en las imágenes religiosas de Occidente, de lo que es un espléndido ejemplo la Virgen de la basílica de Santa María del Trastévere (Roma).

Esto explica fácilmente el hieratismo y el estaticismo, tan característicos de los iconos bizantinos; como para mostrar que el conteni-

do esencial de esas expresiones artísticas consiste fundamentalmente en acercar lo más posible al misterio a quienes las contemplan. El arte bizantino está por encima de cualquier vínculo con lo subjetivo. Frente al artista que diseña una basílica o dispone con infinita paciencia y minuciosidad las teselas de un mosaico en sus muros, parece que se está abriendo todo el poder infinito de Alguien para cuya representación el sentimiento interior del artista no tiene ninguna referencia, simplemente obedece a unas normas que le vienen dictadas desde el exterior de sí mismo: de una determinada concepción de Dios y del mundo impuesta por el Imperio y por la Iglesia.

¿Quién dejará de ver en todo esto una influencia del arte bizantino en la imaginería románica, tanto pintada como esculpida?

3. DEL ARTE PALEOCRISTIANO AL ARTE ROMÁNICO

La afirmación de Arnold Hauser, «comparado con el antiguo arte cristiano, el arte de la época de las invasiones constituye un fenómeno de regresión; desde el punto de vista de la historia de los estilos, está todavía en el mismo escalón que la Edad del Hierro»[94], puede ser cierta si, como él hace, compara el refinado arte bizantino con el «geometrismo abstracto completamente centrado en lo ornamental»[95], propio de los celtas y de los germanos en el período anterior a su evangelización; pero esta concepción artística de los pueblos bárbaros evolucionó rápidamente al contacto con las formas artísticas de los pueblos invadidos, sobre todo después de que fueran admitidos a formar parte de la Iglesia.

Sin esta evolución en la expresión artística de su nueva experiencia cristiana, hubiera sido imposible la aparición del arte visigodo asturiano y del arte carolingio, que son los precedentes inmediatos del románico; es decir, el estilo que encarnó en toda su plenitud el feudalismo, propio de la nueva estructuración de las sociedades de los pueblos invasores.

La historia del arte cristiano, desde la presencia de los pueblos bárbaros en el Occidente europeo, está determinada por un largo proceso de evolución, tanto de las formas como de los contenidos, que se podría dividir en tres etapas: *a)* el arte de los clérigos; *b)* el arte de los fieles o del pueblo; *c)* el arte de los artistas.

El arte románico corresponde a un arte inspirado por los clérigos y quizá realizado también por ellos mismos, especialmente por los monjes. El lento desarrollo del románico, cuyo elemento más característico es la bóveda, como si fuera una continuidad inacabable de

[94] A. HAUSER, *Historia social de la literatura y del arte* I (Madrid 1969) 192.
[95] Ibid.

arcos de medio punto, ha de ser considerado como una germinación; esa bóveda sale poco a poco de la cripta hasta condensarse en la iglesia superior; y desde su altar, piedra del sacrificio, se elevará la oración de la Iglesia, sobre todo la oración salmodiada en las iglesias de los monasterios, hasta el cielo.

El arte románico, el arte monástico por excelencia, es una invitación a la paz lanzada de un extremo al otro de la cristiandad medieval. A finales del siglo XI sobresale la congregación cluniacense; el abad de Cluny es el único señor de este inmenso imperio monástico, más poderoso que el papa, más poderoso que el propio emperador germánico; este poder ha quedado plasmado en la abadía de Cluny, la obra cumbre de la arquitectura románica, la iglesia más grandiosa de la cristiandad, más grande incluso que la basílica constantiniana de San Pedro.

Cualquier iglesia románica, pero sobre todo la iglesia de los monasterios, es básicamente funcional; y el funcionalismo determina la forma; toda arquitectura funcional es una enseñanza en piedra a pesar de que el ornamento tiende a desaparecer; la iglesia románica es un monumento que expresa el orden del mundo, el orden puro de Dios a través de sus proporciones aritméticas, por medio de sus armonías fundamentales que se parecen totalmente a las armonías musicales; y por consiguiente a la oración. Los cristianos de la época del románico, incluidos los monjes, desconocían la oración personal propiamente dicha; su oración era colectiva y en voz alta, y durante horas y horas a lo largo de la jornada.

En el románico la altura domina sobre la anchura, pero ésta viene determinada por su función de albergar no a la divinidad, sino al Pueblo de Dios, lo mismo que la basílica romana, que era una estructura tomada de prestado, había sido capaz de contener a un pueblo reunido para el culto divino.

Como en las iglesias bizantinas, también en el corazón mismo del ábside de las iglesias románicas está entronizado Cristo resucitado y glorioso, trascendente, imperial y eterno; tal como aparecerá cuando el velo se rasgue definitivamente y se abra el cielo, y la humanidad entera salga a su encuentro.

Estas iglesias fueron ideadas por clérigos, por monjes o por hombres sabios e iniciados en los misterios que enseñaba la santa Madre Iglesia. La construcción de una iglesia románica es toda una enseñanza secreta, una especie de «gnosis» reservada para los iniciados: todo en ella tiene un sentido secreto, un misterio que solamente los clérigos podrán explicar al pueblo fiel, dócil y sumiso al señor temporal y al señor espiritual, los dos polos en torno a los cuales giraba toda la vida social y eclesiástica de la época del feudalismo.

La iglesia románica es un todo unitario, las esculturas románicas «son miembros del edificio; pilares y columnas, partes de la construc-

ción del muro o del pórtico. El marco arquitectónico es un elemento constitutivo de las representaciones de figuras. No sólo los animales y el follaje de los capiteles sino la misma figura humana cumple una función ornamental en el conjunto artístico de la iglesia»[96].

Las características fundamentales de la escultura románica son el rigorismo formal y la abstracción de la realidad; solamente en la segunda mitad del siglo XI se hará tímidamente presentes en la escultura románica lo emocional, como un presagio de lo que sería el individualismo de las imágenes góticas.

La pintura románica es monumental, directa y lineal; no hay nada más que rasgos esenciales, el espiritualismo es aún más patente que en la escultura; sin embargo, el esquematismo pictórico del románico no destruye la formas, a pesar de que carece de tercera dimensión; y en ello coincide con el arte bizantino; con el que también tiene en común la función sagrada. La sacralidad es tan esencial a la pintura románica que, incluso cuando se la saca del contexto del templo, sigue inspirando una emoción sagrada en el espectador que la contempla en la frialdad de los museos.

Así como en la escultura toda la expresividad de la figura humana, sagrada o profana, residía en los ojos, desmesuradamente grandes, en la pintura es el color lo que hace que una mirada sea vigorosa: es la finalidad de las pupilas de azabache del Pantocrátor, cuyo mejor ejemplo estaba sin duda en la iglesia de San Clemente de Tahull, que ahora está en el Museo de Arte Románico de Barcelona.

Tanto en la escultura como en la pintura, las vestiduras son completamente arbitrarias, caprichosas; no hay vestido posible que, puesto sobre un cuerpo humano, consiga los pliegues sobre las rodillas tan característicos de la escultura del Cristo del monasterio de Conques.

En España existe la más impresionante colección de pintura románica, ya sea en sus lugares originarios, como la «Capilla Sixtina» del románico, que es el panteón de los Reyes de San Isidoro de León, o trasladadas de sus muros de origen y encerradas hoy en algunos museos, como la impresionante colección de frescos románicos existentes en el Museo del Arte Románico de Barcelona, o los frescos castellanos de San Baudilio de Berlanga (Soria), de la ermita de la Vera Cruz de Maderuelo (Segovia), que han sido trasladados al Museo del Prado (Madrid); y los retablos y frontales de altar del Museo Episcopal de Vic (Barcelona).

Aquella visión del mundo tan homogénea y cerrada que vierte la obra de arte románica no es más que una consecuencia de la influencia ejercida por la Iglesia sobre aquella sociedad medieval.

[96] A. HAUSER, o.c., 245.

4. DEL ARTE ROMÁNICO AL ARTE GÓTICO

En el arte románico había desaparecido por completo el sentido de la belleza propia del arte grecorromano, de modo que el valor plástico de las figuras en general, y especialmente de la figura humana, quedó postergado ante el valor fundamental de la experiencia de los misterios de la fe cristiana. En la escultura y en la pintura del románico desaparecieron por completo las leyes de la naturaleza, de modo que más que representaciones parecen esquemas o simples esbozos de la figura humana.

Por el contrario, con la aparición del gótico, aunque una cierta transición paulatina se advierte al final de la época románica, se modifica por completo esta manera de contemplar la naturaleza; ésta ha dejado de ser un mundo cerrado que es objeto de desprecio para trocarse en un mundo abierto, digno de admiración.

Esta nueva mentalidad del «hombre despierto», abierto a las cosas de este mundo, que se advierte ya a finales del siglo XII, tuvo a principios del siglo XIII su máximo exponente en san Francisco de Asís, el cual se experimentaba a sí mismo como hermano del hombre: «Desde que Dios me dio hermanos», es decir, el descubrimiento del hermano, como él mismo dice en su Testamento, fue el núcleo esencial de la gran revolución espiritual de Francisco de Asís; es decir, él retornó al Evangelio, a través del cual experimentó al hombre como un hermano porque, en el contexto feudal, la relación entre los hombres no había franqueado las fronteras del «súbdito» o del «señor».

Pero Francisco de Asís dio un paso más en su apertura al mundo, y amplió su visión del hermano hasta la misma naturaleza en el *Cántico de las criaturas:* hermano Sol, hermana Luna, hermana Agua, hermana Tierra, hermano Lobo. Esta espiritualidad franciscana se difundió rápidamente por toda Europa, especialmente por Italia, donde los artistas del gótico, por ejemplo el Giotto, en contraposición a los artistas del románico, empezaron a mirar con ojos nuevos a la naturaleza, que es buena en sí misma: «Y vio Dios que todas las cosas eran buenas» (Gén 1,31).

Los escultores y pintores del gótico vuelven los ojos a la naturaleza real e intentan copiarla con sus propias características individuales, aunque sus técnicas tendrán que mejorar mucho hasta que alcancen el realismo de las formas renacentistas; esto significa que los artistas góticos debieron de usar modelos reales para sus obras.

Así como el románico fue el estilo propio del sistema feudal, en el que la sociedad estaba dividida entre «señores» y «súbditos», el gótico es el arte del pueblo, que empezaba a sentirse libre y luchaba por su libertad en los «movimientos comunales». En este sentido, hasta la estructura misma de los arcos apuntados y de las agujas, la gran innovación de la arquitectura gótica, es la expresión más palpa-

ble del anhelo de liberación del hombre; su aspiración innata de un destino de libertad que lo elevaría hasta la misma morada de Dios, el cielo.

El gótico es el arte del pueblo; y por eso mismo aborda empresas colectivas como la construcción de las catedrales, obras que exigían también una «larga paciencia», pues tendrían que pasar generaciones y generaciones hasta verlas concluidas.

Este acercamiento de los artistas del gótico al pueblo los liberó a ellos mismos de los viejos condicionamientos que maniataban a los artistas del románico. Y en primer lugar humanizaron lo divino, como lo había humanizado el propio san Francisco de Asís al representar de un modo absolutamente realista la escena del nacimiento del Salvador, el primer «pesebre viviente», en Greccio.

Precisamente por esta humanización de lo divino podría ser considerado el gótico como la primera «secularización» del arte cristiano, e incluso el primer germen de un «arte desesperanzado», que continuó durante el Renacimiento, y cuya culminación han visto algunos autores en el subjetivismo desesperanzado de la pintura de Rembrandt.

Y así se habría completado el círculo de la evolución del arte cristiano: el «arte paleocristiano» pretendía elevar el hombre hasta lo divino; y el arte gótico y renacentista rebajaron lo divino hasta la altura de lo humano: divinización del hombre y humanización de Dios; este sería el círculo en que se han movido los artistas cristianos en cuanto tales. Dios, en definitiva, de una manera o de otra, siempre como protagonista principal del arte, que por su misma naturaleza será siempre una manifestación de la religiosidad innata de todo hombre.

CAPÍTULO IX

SÍMBOLOS PALEOCRISTIANOS

BIBLIOGRAFÍA

AUBER, A., *Histoire et theorie du symbolisme religieux*, 43 vols. (París 1884); BEIGBEDER, O., *La simbología* (Barcelona 1971); BRICARELLI, C., *Allegoria, storia, simbolismo*: Civiltà Cattolica II (1929) 428-441; CANTÓ RUBIO, J., *Símbolos del arte cristiano* (Salamanca 1985); CHEVALIER, J.-GHEERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos* (Barcelona 1986); CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos* (Barcelona 1979); CUMONT, F., *Le symbolisme funéraire des Romains* (París 1942); DAVY, M. M., *Initiation à la symbolique romaine* (París 1964); FERGUSON, G., *Signos y símbolos en el arte cristiano* (Buenos Aires 1956); LECLERCQ, H., *Symbolisme*: DAChL, XV/2, p.1808; URECH, E., *Dictionnaire des symboles chrétiens* (Neuchâtel 1972).

1. EL LENGUAJE DE LOS SÍMBOLOS

El hombre ha utilizado siempre el lenguaje de los símbolos: forma visible a través de la cual se revela mejor que a través de las palabras el significado invisible de una persona, de un objeto o de una idea. Hay que establecer una distinción entre signo y símbolo. «Un *signo* representa algo, y toma su carácter de lo que se hace con él: la cruz es un signo porque representa la fe cristiana e indica la crucifixión de Cristo. Un *símbolo* se parece a algo; posee un significado más profundo que el signo, porque se identifica más con lo que se sugiere. Su carácter se deriva por lo que de él se sabe: el cordero, la víctima propiciatoria de la fe judía, era ofrecido sobre el ara en procura del perdón de los pecados. Cristo es llamado Cordero de Dios porque su sacrificio de sí mismo en la cruz se asemejaba a ese acto de expiación» [97]. El símbolo es ante todo el simple reflejo de circunstancias históricas o legendarias; puede ser una imagen simplificada de un cierto número de recuerdos o de pensamientos, imagen reducida a un solo elemento que evoca todos los demás. El sentido del símbolo es siempre algo ligero, vaporoso; a veces es doble y hasta triple; y puede evolucionar con una rapidez desconcertante porque es manejado por artistas muy diferentes entre sí, y cada uno de ellos deja su impronta en el propio símbolo.

A pesar de sus limitaciones, el símbolo es un instrumento de comunicación de conocimientos y de sensaciones muy importante para los

[97] G. FERGUSON, *Signos y símbolos en el arte cristiano* (Buenos Aires 1956) XII.

creyentes de todos los tiempos; quizá quienes vivan su fe de una manera exclusivamente racional no sean capaces de captar el significado profundo de muchos símbolos paleocristianos y, por consiguiente, no les concedan importancia alguna, porque es un lenguaje muy infantil, escasamente preciso. Los símbolos no existen en sí mismos; para comprenderlos es preciso situarlos en el trasfondo al que están unidos. Un símbolo cristiano solamente es inteligible en función del cristianismo.

Estudiar los símbolos paleocristianos implica introducirse en el jardín siempre algo secreto de la fe; en los símbolos, en efecto, se refleja la fe viva de aquellos cristianos de los primeros siglos; en cierta medida, el análisis de la evolución de la iconografía simbólica paleocristiana equivale a comprender la evolución de las comunidades cristianas de aquellos tiempos.

Muchos símbolos empleados en el cristianismo, y especialmente en el arte paleocristiano, eran usados en culturas y en religiones muy anteriores al cristianismo; pero no quiere decir que los cristianos los hayan tomado explícitamente de esas culturas o religiones, sino que los emplearon, unas veces como lenguaje universal de la experiencia humana, por ejemplo el agua, que lava o purifica las manchas, el aceite, que unge y fortifica; y otras por la *inculturación* del cristianismo en el contexto de una cultura determinada, como fue el caso de la cultura persa, egipcia o grecorromana, por no citar nada más que algunas entre las que existe una gran coincidencia con algunos símbolos cristianos, por ejemplo Orfeo, que atraía a los animales con la dulzura de su música, lo toman los cristianos para representar a Cristo, que atrae las almas con la dulzura de su doctrina. La Iglesia se ha servido siempre de todo lo que ha encontrado en las diversas culturas para el cumplimiento de llevar el mensaje evangélico a todos los pueblos. La pureza, por ejemplo, es representada por los griegos y por los cristianos en un cordero blanco; pero la pureza que quiere representar el griego no es la misma que quiere simbolizar el cristiano.

Los primeros símbolos paleocristianos surgieron con toda probabilidad de la necesidad que tenían los cristianos de darse a conocer y de afirmarse en unos tiempos tan calamitosos para ellos como el de las persecuciones del Imperio Romano; necesitaban símbolos que solamente ellos pudieran comprender; en cambio, después de la paz constantiniana ya les fue posible expresarse en signos absolutamente propios de la fe cristiana; sin duda, siguieron usando los antiguos símbolos, pero con un sentido mucho más amplio; y a ellos añadieron otros más explícitamente cristianos, que, a su vez, evolucionaron rápidamente. Y la Iglesia se sirvió de símbolos propios y ajenos, es decir, tomándolos de las culturas en que se iba progresivamente encarnando[98].

[98] E. URECH, *Dictionnaire des symboles chrétiens* (Neuchâtel 1972) 5-7.

Jesús mismo usó con frecuencia los símbolos para su enseñanza: Jonás y su resurrección (Mt 12,40), «yo soy el buen pastor» (Jn 10,6.11); la serpiente levantada por Moisés en el desierto (Jn 3,14).

2. DESCRIPCIÓN DE LOS SÍMBOLOS PALEOCRISTIANOS

Sin hacer especificaciones concretas acerca de si se trata de signos, símbolos, tipos o alegorías[99], presentamos un catálogo de aquellas *representaciones figurativas* que aparecen con mayor frecuencia en la iconografía paleocristiana, especialmente en la pintura catacumbal y en la escultura de los sarcófagos:

Abeja: símbolo de victoria, de riqueza y de dulzura.

Abel: ofreciendo un cordero; generalmente está al lado de Caín, que ofrece espigas (cf. **Caín**).

Abrahán: es representado alguna vez en el encinar de Mambré con los tres ángeles; y muy frecuentemente en el sacrificio de Isaac (cf. **Isaac**).

Abundancia: se representa generalmente con espigas o con el sueño de las vacas gordas del Faraón.

Acróbata: representa el vuelo hacia una condición sobrehumana.

Adán y Eva: unas veces con la serpiente enroscada en un árbol y una manzana en la boca, y otras Adán y Eva solos, sosteniendo Eva una manzana en la mano: simbolizan el pecado original; Adán y Eva amenazados por un ángel que tiene una espada de fuego en la mano representa su expulsión del paraíso.

Alfa y omega: empezó en el siglo IV: principio y fin referido a Cristo, Señor del cielo y de la tierra; para algunos filósofos significaba la totalidad del ser.

Ágape: banquete que representa la eucaristía; algunas veces representa el banquete del reino de los cielos.

Agua: origen de la creación; fuente de vida, purificación, regeneración; bautismo.

Águila: símbolo del alma fortalecida por la gracia; representa a san Juan Evangelista en el tetramorfo evangélico.

[99] Esta es la definición de cada uno de estos conceptos, según el Diccionario de la Real Academia Española: **signo**: «cosa que, por su naturaleza o por convenio, evoca en el entendimiento la idea de otra»; **símbolo**: «objeto, animal u otra cosa que se toma como tipo para representar un concepto moral o intelectual por alguna semejanza o correspondencia»; **tipo**: «símbolo representativo de cosa figurada»; **alegoría**: «representación simbólica de ideas abstractas; ficción en virtud de la cual una cosa representa o simboliza a otra».

Almendra o mandorla: simboliza el secreto; representa a Cristo, cuya naturaleza divina está escondida en su naturaleza humana o en la Virgen María; es la luz celeste o la aureola que circunda a Cristo y a la Virgen, emanación de la bienaventuranza eterna.

Altar: se halla sobre un pedestal al que se sube por los catorce peldaños tradicionales del templo de Jerusalén; en la arqueología no cristiana el altar sintetizaba en sí la simbología del centro del mundo, en cuanto que hacia él tiende la espiral que simboliza la espiritualización del cosmos. Hacia él convergen también todos los gestos litúrgicos cristianos. El altar es símbolo de todo lo sagrado porque todo lo que en él se deposita se sacraliza.

Ancla: esperanza de salvación: «esta esperanza la guardamos como ancla sólida y firme de nuestra alma» (Heb 6,19); salvación eterna.

Ank (cruz ansada egipcia): es un círculo sobre una tau; es la llave de la vida; simboliza la vida futura, la inmortalidad.

Antorcha: si está encendida simboliza la vida, la luz; y si está apagada simboliza la muerte.

Anunciación: María sentada en un trono y el ángel Gabriel de pie (catacumba de Priscila).

Apóstoles (doce): simbolizan la Iglesia.

Árbol: en el judaísmo simboliza la vida del espíritu: árbol de la vida, del bien y del mal en el paraíso. Árbol de la vida es el árbol de la cruz de Cristo.

Árbol de **Jesé:** representa la genealogía de Jesús (Is 11,1-2).

Arca de Noé: salvación del diluvio, salvación del cristiano difunto.

Arco iris: puente entre el cielo y la tierra; perdón de Dios; diálogo de Dios con el hombre; nueva alianza.

Asno: en la iconografía paleocristiana aparece en el sacrificio de Isaac, en el episodio del profeta Balaán, y en la entrada de Jesús en Jerusalén.

Aves: en medio de árboles simbolizan el paraíso celestial.

Barca: es símbolo de la Iglesia y de Pedro; navegación del difunto hacia el cielo.

Bautismo de Cristo: alude al hecho histórico y también al sacramento del bautismo.

Caballo: aparece con frecuencia en lápidas o sarcófagos de cristianos que desempeñaron el oficio de cocheros o muleros, como alusión a su oficio; alude también a que la vida del cristiano es una carrera victoriosa en el estadio (1 Cor 9,24; 2 Tim 4,7-8), aunque Pablo se refiere a la carrera del atleta; el caballo suele estar marcado con un crismón.

Caín: ofrece espigas a Dios junto con Abel, que ofrece un cordero; representa el sacrificio de Caín; cuando blande un instrumento en la mano y al lado hay un hombre caído en tierra, representa a Caín matando a Abel (cf. **Abel**).

Camilla: llevada por un hombre a la espalda simboliza la curación del paralítico.

Candelabro: en los sarcófagos, puesto al lado de un difunto, significa la luz de la vida eterna.

Candelabro de siete brazos: propio del judaísmo (Éx 25,31-32), aparece también en la iconografía paleocristiana para significar que el cristianismo es continuación del judaísmo; o que la Iglesia es el verdadero Israel; pero este símbolo desapareció pronto de la iconografía cristiana.

Ciervos: simbolizan a los creyentes.

Cirio: la llama simboliza la divinidad de Cristo y la cera que se consume su humanidad.

Círculo: simboliza la eternidad porque no tiene principio ni fin.

Clípeos o escudos: simbolizan la eternidad; pero también la confianza en Dios protector; y, según san Pablo, simboliza la fe (Ef 6,16).

Concha: simboliza la regeneración y el bautismo; en la Edad Media era el símbolo de los peregrinos.

Copa (cf. **Vaso**).

Cordero: simboliza a Cristo sacrificado en la cruz; en el arte bizantino suele ser representado con una aureola cruciforme y sobre una colina de la que brotan los cuatro ríos del paraíso. En las representaciones del Buen Pastor, el cordero o la oveja simboliza al pecador.

Corona de laurel: significa la realeza, el triunfo o la victoria; una corona de laurel sobre la tumba de los mártires significaba el honor que la Iglesia les concedía por su victoria.

Crismón: signo grabado por Constantino en el escudo de sus soldados antes de la batalla contra Majencio en el Puente Milvio; pasó a significar la victoria de Cristo en la resurrección. El crismón se representa de muchas maneras; pero la más habitual es la superposición de una **X** (Jota griega) y una **P** (R griega), las dos primeras letras del nombre griego de Cristo, aunque el crismón constantiniano era la letra **X** con una pequeña curvatura en el extremo superior derecho.

Cristo: aparece en numerosas escenas evangélicas; sentado sobre un arco que representa al mundo, simboliza su dominio sobre el mundo, y que tiene su trono en el cielo; como **Doctor** es representado sentado en una silla curul, símbolo de autoridad, como un joven imberbe, de larga cabellera, con el rollo de la Nueva Ley en la mano; como **Buen Pastor:** salvación de los pecadores o Cristo que lleva sobre sus hombros el alma del difunto.

Crucifijo: durante los primeros siglos no se representa a Cristo clavado en la cruz; pero sí en símbolo: un delfín o un pez enroscados en un ancla o en un tridente

Cruz: simboliza la pasión y muerte de Jesús; en los primeros siglos no se representaba explícitamente, pero sí en forma disimulada

o críptica: el ancla con barra transversal, velas desplegadas en el mástil, el yugo, el tridente[100]; después de la paz constantiniana, la cruz tuvo muchas formas: **cruz latina:** tiene la barra vertical más larga que la horizontal; **cruz griega:** tiene las dos barras iguales; **cruz de san Andrés:** las dos barras forman una X en la que habría muerto san Andrés; **cruz invertida:** en la que habría muerto san Pedro; **cruz en forma de T:** representaría el estandarte levantado por Moisés con la serpiente; **cruz con doble barra transversal** (o **cruz de Lorena**): es usada por los patriarcas y arzobispos; y **cruz con triple barra transversal:** que solamente es usada por el Papa; sobre algunas lápidas de la catacumba de Domitila aparece una **cruz gamada** o **esvástica,** que se forma uniendo cuatro g (gamma) griegas, y que en la antigua religión iraní representaba la luz solar y también el poder absoluto de los reyes; en el cristianismo simboliza a Cristo, Sol verdadero, y también la luz eterna en que entra el difunto; pero nunca como símbolo del poder autoritario absoluto (cf. **Ank**).

Cuerno de la abundancia: aparece en algunos sarcófagos paleocristianos (cf. **Abundancia**).

Cuervo: representa a Elías, a quien el cuervo le llevaba un pan (1 Re 17,4-6) (cf. **Elías**).

Delfines: representan el viaje del difunto al más allá.

Disco alado: en la religión egipcia representaba al dios Horus; en la iconografía paleocristiana representa a Cristo Salvador.

Elías: está simbolizado en el cuervo (cf. **Cuervo**) y en el niño que resucitó en Sarepta (1 Re 17,17-24); y aparece más frecuentemente en la iconografía paleocristiana arrebatado en el carro de fuego, que representaría la resurrección, como el carro de Apolo o Helios.

Eliseo: aparece recibiendo el manto de Elías al ser éste arrebatado por un carro de fuego; Eliseo aparece alguna vez acompañado del niño que resucitó (2 Re 4,17-34) o de varios niños perseguidos por osos (2 Re 2,23-24).

Espada: si es flamígera, simboliza a los serafines que guardan el paraíso (Gén 3,24).

Estaciones: signo de la eternidad en la que ha entrado el difunto.

Escenas de caza: Cristo cazador de almas.

Fénix: simboliza la resurrección.

Filósofos: verdadera sabiduría o filosofía cristiana.

Fuente: agua del bautismo.

Gallo: recuerda las negaciones de san Pedro; invitación a la vigilancia.

Helios: el sol o Apolo con siete rayos de luz que parten de su cabeza en carro tirado por caballos; representa a Cristo, verdadero Sol que triunfa sobre las tinieblas de la muerte (necrópolis vaticana).

[100] MINUCIO FÉLIX, *Octavio*, c. 29.

Hombre alado: representa a san Mateo en el tetramorfo evangélico.

Isaac: aparece con frecuencia en la pintura catacumbal y en los sarcófagos: unas veces se le representa solo, de rodillas ante Abrahán, que levanta el cuchillo; y otras veces están todos los personajes de la escena: el siervo, con un asno que carga la leña (o Isaac que carga la leña), Abrahán, que levanta el cuchillo sobre Isaac, la mano de Dios, que sale de la nube; y el carnero, enredado entre las zarzas.

Jacob: Jacob que duerme junto a una escalera por la que bajan y suben ángeles.

Jarro: agua que limpia la mancha de Adán.

Jonás: con frecuencia se representa el ciclo completo, tanto en la pintura catacumbal como en los sarcófagos: representa la resurrección de Cristo y la salvación del difunto.

Lázaro: resurrección de Lázaro; a veces con Jesús solo; otras veces Jesús con Marta arrodillada a sus pies; y otras veces con Marta y María.

Lechuza o búho: en el mundo clásico griego simbolizaba la sabiduría; en el arte paleocristiano puede simbolizar la *verdadera filosofía* de Cristo o el cristiano iniciado en ella.

León: cuando está al lado de un sepulcro simboliza la resurrección de Cristo, porque, según una leyenda, el cachorro del león nace muerto, pero el león padre se echa sobre él y a los tres días le da la vida; simboliza también a Satanás, que ronda las almas para devorarlas.

Lobos: a veces simbolizan a los ancianos acusadores de Susana (Capilla Griega en la catacumba de Priscila).

León alado: es el símbolo de san Marcos en el tetramorfo evangélico.

Llave: en algunos grafitos de la necrópolis vaticana es el criptograma de Pedro.

Moisés: Moisés y la zarza ardiente; paso del Mar Rojo y golpeando la roca simbolizan el bautismo.

Mano: una mano saliendo de una nube simboliza a Dios.

Monstruos marinos: mar desconocido; y también viaje hacia el más allá.

Mujer: arrodillada a los pies de Jesús representa a Marta en la escena de la resurrección de Lázaro, o a la hemorroísa.

Músicos: armonía celestial en la que entra el difunto.

Nimbo: se encuentra ya en el paganismo en las divinidades del Olimpo griego; pero también se empleaba para significar a personajes importantes: si estaban vivos en el momento de realizar su imagen se les representaba con un **nimbo cuadrado**; y si estaban muertos con un **nimbo redondo**; en el monasterio de San Vicente de Volturno hay una miniatura que representa a una mujer sentada en el techo de una iglesita y tiene en torno a su cabeza el **nimbo**

redondo y el **nimbo cuadrado** a la vez, esta mujer representaría a la Iglesia, que es a la vez divina y humana, pertenece a este mundo y al mundo del más allá.

En la iconografía cristiana, desde el siglo IV, Cristo es representado con frecuencia con el nimbo; y desde el siglo V, es su distintivo; pero para distinguirlo del nimbo que llevan también la Virgen María y los apóstoles se le añadieron otros símbolos como el alfa y la omega.

Orante: mujer con los brazos levantados, simboliza a la Iglesia o bien al alma del difunto que ha entrado en la gloria celeste.

Ovejas: fieles cristianos.

Pájaros que picotean uvas: el alma que se alimenta de la eucaristía.

Palma: victoria martirial.

Palmeras: plenitud de la vida eterna.

Paloma: símbolo del Espíritu Santo (bautismo de Jesús); si lleva un ramo de olivo en el pico es la **paloma de Noé,** que simboliza el fin del diluvio; representa también al alma.

Panes: solos o con cestos simbolizan la multiplicación de los panes y los peces, que son símbolo de la comida eucarística.

Paraíso: la iconografía más antigua representa el paraíso terrenal con la escena de la creación o del pecado original; y el **paraíso celestial** como un jardín lleno de árboles y flores con pájaros de bello plumaje.

Pavo real: inmortalidad; nueva vida de la fe cristiana.

Paz: abunda en las inscripciones funerarias la expresión *en paz, duerme en paz, el fiel en paz;* y estas frases van acompañadas con imágenes que muestran al difunto conducido por Cristo a la gloria.

Pedro: es representado con el pelo ensortijado y frente despejada; con el **rollo** en una mano representa a Pedro catequista; con las **llaves** significa a Pedro que gobierna la Iglesia; con los **Cornelios** representa a Pedro que bautiza a los gentiles.

Pez: símbolo de Cristo por las cinco letras del nombre griego del pez (**ΙΧΘΥΣ**): Jesu-Cristo-Hijo de Dios-Salvador. El pez pescado por un pescador simboliza al cristiano sacado de la pila bautismal; con los panes de la multiplicación representa la eucaristía.

Psique: en la mitología pagana, Psique se convirtió en divina por amor de Eros; en el cristianismo paleocristiano representaba la divinización del alma.

Puerta: en los sarcófagos, tanto paganos como cristianos, la puerta abierta significa la vida; la puerta cerrada significa la muerte.

Rebaño: fieles que siguen a Cristo.

Reyes Magos: adorando al Niño Jesús.

Ríos: los cuatro ríos que brotan de una roca representan los cuatro evangelios o los cuatro ríos del paraíso que, a su vez, son símbolo de la gracia de Cristo que se derrama hacia los cuatro puntos cardinales.

Roca del Calvario: de ella manan los ríos del agua del bautismo en la que beben ovejas que ya no tendrán más sed.

Serpiente: simboliza al demonio por el relato bíblico del pecado original.

Susana: salvación de Dios.

Tetramorfo: desde el siglo v, el simbolismo de las cuatro criaturas aladas: hombre, león, toro y águila, para representar los cuatro evangelios, está tomado de Ezequiel (Ez 1,10; 10,8-17), que san Ireneo a finales del siglo II distribuyó así: el hombre para el evangelio de san Mateo, el águila para el de san Juan, el toro para el de san Lucas y el león para el de san Marcos.

Tinajas: conversión del agua en vino en las bodas de Caná.

Toro alado: simboliza a san Lucas en el tetramorfo evangélico.

«Traditio Legis» (entrega de la Ley): Dios entrega la antigua Ley a Moisés; Cristo entrega la nueva Ley a Pedro, a Pablo, a los fieles en general.

Tres jóvenes en el horno: salvación de Dios.

Tridente: cf. **Crucifijo** y **Cruz**.

Trinidad: no es del todo claro que sea una representación de la Trinidad la imagen de tres personajes muy parecidos que presencian la escena de la creación en un sarcófago del siglo IV; pudieran ser también los tres personajes que visitaron a Abrahán en Mambré (Gn 18,1-16), por paralelismo con los tres ángeles de los mosaicos de Santa María Mayor, que se refieren ciertamente a este hecho. La representación de la Trinidad está ciertamente en pinturas de las catacumbas en las que se representa el bautismo de Jesús (el Hijo) pues, además de él, aparece la mano divina que sale de una nube (el Padre) y la paloma (Espíritu Santo); en este sentido interpretaba san Agustín († 430) una pintura de la basílica de Nola (Italia).

Tritones y Nereidas: el difunto que atraviesa el mar en su viaje a la eternidad.

Vaso de leche: solo o al lado del Buen Pastor simboliza la eucaristía, alimento místico.

Vaso del alma: cuando no alude al alimento místico (eucaristía), representa al alma que es «vaso de elección», según las palabras de san Pablo.

Vid: simboliza a Cristo: «Yo soy la vid» (Jn 15,1-8).

Zodíaco: los cristianos lo han representado para simbolizar que la obra del Espíritu durará para siempre.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. Mapas y dibujos

2. Láminas

ÍNDICE ONOMÁSTICO

ÍNDICE TEMÁTICO Y DE MONUMENTOS

ÍNDICE TOPONÍMICO

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR ESTE VOLUMEN DE «ARQUEOLOGÍA CRISTIANA», DE LA BIBLIOTECA DE AUTORES CRISTIANOS, EL DÍA 16 DE JULIO DE 1998, FESTIVIDAD DE NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN, EN LOS TALLERES DE LA IMPRENTA FARESO, S. A., PASEO DE LA DIRECCION, 5. MADRID

LAUS DEO VIRGINIQUE MATRI